Жиль Делёз

КИН

AdMarginem



Gilles Deleuze

CINÉMA

CINÉMA 1 L'IMAGE-MOUVEMENT

CINÉMA 2 L'IMAGE-TEMPS

LES ÉDITIONS DE MINUIT

Жиль Делёз

КИНО

КИНО 1 ОБРАЗ-ДВИЖЕНИЕ

КИНО 2 ОБРАЗ-ВРЕМЯ

Ad Marginem

Перевод с французского
Б. *Скуратов*

Художественное оформление
А. *Бондаренко*

Научная редактура
и вступительная статья
О. *Аронсон*



Издание осуществлено в рамках программы "Пушкин" при поддержке Министерства иностранных дел Франции и посольства Франции в России.

Ouvrage réalisé dans le cadre du programme d'aide à la publication Pouchkine avec le soutien du Ministère des Affaires Etrangères Français et de l'Ambassade de France en Russie.

ISBN 5-93321-089-7

Содержание

КИНО-2
ОБРАЗ-ВРЕМЯ

Олег Аронсон

Язык времени

Кино и философия

Две книги о кино одного из крупнейших современных философов Жиля Делёза (1925–1995) имеют весьма неопределенный статус в современной теории. Они, с одной стороны, представляют большую трудность для историков и теоретиков кино, поскольку у концепции Делёза мало точек соприкосновения с тем, что до сих пор делалось в этой области знания. Конечно, почти все фильмы, с которыми имеет дело французский философ в своем исследовании, хорошо известны не только специалистам, но и широкому кругу синефилов; конечно, киноведческая литература не охвачена Делёзом достаточно полно, однако даже предъявленное им количество фильмов и работ о кино кажется избыточным для статусного философа. Делёз несомненно был увлечен кинематографом, очарован им. Несомненно и то, что дело вовсе не в количестве просмотренных им фильмов, что трудности историков и теоретиков кино в понимании Делёза начинаются с того, что все, сделанное ими за многие годы, оказывается чем-то очень частным и незначительным: не только исторические периоды, школы, направления, но и основные технические понятия (монтаж, крупный план, план-эпизод, тревеллинг и т. п.) обретают в этой работе очень непривычную интерпретацию. К тому же читателя все время не покидает ощущение, что дело вовсе не в фильмах, что философ занят работой, где фильмы, имена режиссеров, столь значимые и ценимые всяким историком кино, не более чем случайности, пусть даже великолепные (порой Делёз не может скрыть за теоретичностью текста своего восхищения отдельными фильмами и режиссерами). Мы привыкли мыслить историю кино как серию значимых имен. Для Делёза же существуют кинематографические события, которые не принадлежат отдельным фильмам и не открываются отдельными кинематографистами. Эти события находятся в сфере образности современного человека, идущего в кинотеатр и смотрящего фильмы не ради знания, а для собственного удовольствия. В результате история кино по Делёзу предстает историей событий восприятия, спровоцированных развитием кинематографа. Это лишь некоторые из причин, по которым современная киконаука до сих пор не может приспособить Делёза для своих нужд, хотя с каждым годом появляется все больше исследований, ему посвященных, а скепсис в отношении этого фундаментального труда давно сменился на пиетет.

Не меньшие трудности при чтении этой книги подстерегают и профессиональных философов. То, что им придется столкнуться с бесконечными ссылками на кинокартины, которые они не видели, с кинотерминологией, которую они вовсе не обязаны знать, – это лишь одна и не самая большая

проблема. После скандального «Анти-Эдипа», написанного Делёзом в соавторстве с психоаналитиком Феликсом Гваттари, такого рода затруднение не есть нечто раздражающее. Гораздо важнее другое: развивая на примере кино собственные философские взгляды, Делёз отходит от терминологии, разработанной им в предыдущих книгах. Понятийная система создается здесь на наших глазах, и философского багажа для понимания ее формирования оказывается явно недостаточно. Именно опыт кинозрителя оказывается с необходимостью включен в построение той логики, которую предлагает Делёз и которая касается ключевых философских проблем нашего времени – проблем восприятия, языка, субъективности и – главное – времени. Это вовсе не значит, что для понимания работы Делёза надо обреченно плестись в кинозал и бесконечно просматривать немые, черно-белые, цветные, экспериментальные и развлекательные фильмы, впитывая некий «опыт кинозрителя». Вовсе нет. По Делёзу, мы в нашем сегодняшнем мире уже наделены этим опытом, несмотря на то, что не видели все «шедевры» мирового кино. Тип образности, сформированный кинематографом, стал неотъемлемой частью нашего восприятия, но он не может быть постигнут изнутри философии, все больше ощущающей свои границы, все пессимистичней настроенной в отношении собственного будущего. Именно выход за рамки философии, попытка взглянуть на нее извне, осуществляется Делёзом в двухтомнике «Кино», и именно этот теоретический жест требует наибольшего напряжения, ибо, может быть впервые в истории философии после Ницше, мы становимся свидетелями попытки отыскать место философии «по ту сторону» ее границ, границ, которые сама философия ощущает постоянно, а в XX веке особенно.

Кто же тогда читатель этой книги Делёза? Конечно, не тот, кто хочет узнать о кино нечто новое, что может сообщить философский подход к нему. И не тот, кто ищет оригинальности мысли в самом обращении к такому нехарактерному для философа материалу, как кино. Скорее всего, «Кино» – книга *практическая*, книга-опыт, которая способна учить. Учить и кинематографистов, и теоретиков, и философов именно доверию к опыту, который неочевиден, к восприятию, которое не вполне принадлежит нам, к знанию, которое кажется всегда недостаточным. Сам Делёз, говоря об изменяющемся в современном мире отношении между словами и образами, называет эту ситуацию «педагогикой перцепции», противопоставляя ее господствовавшей ранее и до сих пор крайне влиятельной, но распадающейся на наших глазах «энциклопедии мира». И можно с уверенностью сказать, что «Кино» несет в себе этот воспитательный заряд. Педагогика перцепции, или, если угодно, обучение восприятию, – вот тот важный посыл, который рождается из столь проблематичного контакта философии и кино. Восприятие не разделяется здесь на чувственное и интеллектуальное, а задача автора не сводится к тому, чтобы научить философа смотреть кино, а кинематографиста думать. Делёз исходит из презумпции такого сосуществования этих восприятий, при котором одно немыслимо без другого. Мы послушно следуем за собственными привычками, воспринимаем то, что привыкли воспринимать, знаем то, что «прочли» в энциклопедии мира. Действительно, как читать подобную книгу, если этих фильмов нет в памяти, если они невидимы? И что дает знание всех этих имен, фильмов, кадров, сцен, эпизодов, которые можно знать, помнить, представлять их заново в собственной памяти? Что дает это, если всякий раз мы натыкаемся на то, что точность представления ничего не стоит, что она включена в игру неких иных образов, где уже не

важно, насколько вы хорошо помните фрагмент из фильма (из того ли фильма? тот ли фрагмент?). Внимание фактически смещается в сторону неких смутных, нечетких образов, удерживаемых на периферии восприятия, образов, никак не могущих предстать изображением чего-то.

Итак, читатель делёзовского «Кино» – тот, кто готов к смене характера перцепции, к опыту иного типа, неотличимого от всегда неясных оснований мышления, кто рискует расположиться в области, где привычки мышления и восприятия должны уступить место образам, для которых еще нет территории, ибо они располагаются вне пространства власти языка и активного восприятия.

Мимо этого не может пройти и искушенный читатель, знающий не только философию (включая труды самого Делёза), но и весь визуальный кинематографический слой книги. Впрочем, это мнимая искушенность, создающая иллюзию понимания лишь на время. Ведь проблемы остаются теми же, если даже не бо́льшими, ибо из ситуации знания труднее совершить тот поворот опыта восприятия, к которому приглашает Делёз. В этом случае надо не только пройти путь расставания с зрительными образами конкретных фильмов, доверившись прежде всего тем связям, которые устанавливает между ними философ, но, и это особенно трудно, преодолеть искушение сопоставлять то, что делает Делёз в этой работе, с тем, что им уже сделано в других книгах, что по-своему «освоено» современной философией, многократно откомментировано и стало фактом знания.

Конечно, было бы смешно отрицать зависимость того, что делает Делёз в «Кино», от его прежних концепций, наиболее ярко представленных в книгах «Различие и повторение» и «Логика смысла». И сам Делёз нет-нет да и обращается за помощью к понятиям аффекта, смысла, события, становления, развивавшихся им ранее. Но в данном случае Делёз, пожалуй, не производит эти понятия, не обосновывает их, не указывает на те отличия от философской традиции, которые он в них пытается зафиксировать, а пользуется ими, причем так, чтобы с их помощью переосмыслить саму ситуацию кинематографического восприятия. Но почему именно «кинематографического»? Почему именно кино удостоилось такой чести? Что такого особенного произошло с вхождением в нашу жизнь именно этой технологии производства образов?

Чтобы ответить на эти вопросы, надо помнить, что Делёз ницшеанец, один из немногих последовательных ницшеанцев после Ницше. Его основное устремление – продолжить философию в ее «несвоевременности», найти ее место там, где она еще не успела обрести некую «реальность» в качестве основания (ведь именно эта вводимая философами «реальность как таковая» есть, по Ницше, то, что неявно уже сконструировано «высшими ценностями»). Кино мыслится Делёзом именно как стихия движения и изменчивости, и в этом оно близко ницшевской «воли к власти», понимаемой как движущее различие, стирающее противопоставление господства и подчинения, силы и слабости, утверждения и отрицания. «Воля к власти» есть само *становление*, то, что позже Делёз будет описывать как «план имманентности».

«... Очень важно избежать искажения смысла в понимании ницшевского принципа воли к власти, – пишет Делёз. – Принцип этот не означает (по крайней мере, изначально), что воля *хочет* власти или *вожделеет* господства. Если толковать волю к власти как “вожделение господства”, это значит под-

чинять ее установленным ценностям, во власти которых определять, кто может быть "признан" самым могущественным в том или ином случае, в том или ином конфликте. В подобном толковании нет понимания того, что воля к власти означает пластический принцип всех наших ценностных суждений, скрытый принцип создания новых, еще не признанных ценностей. Природа воли к власти, по Ницше, не в том, чтобы вожделеть, не в том даже, чтобы *брать*, но в том, чтобы *творить* и *отдавать*»[1].

Итак, кино – своеобразный материальный эквивалент ницшевской «воли к власти», место, где растворяется философия, взыскующая смысла, где выходят на поверхность смутные образы, еще не закрепленные в изображении, не обладающие никакой ценностью. Эти образы захватывают нас, очаровывают, возвращают нам реальность, но это не реальность «как таковая», а реальность желаний, тех сил, что вступают в отношения друг с другом и порождают власть как абсолютное желание (а не только как частное желание господства). Но именно потому, что материя кино есть пространство *отношения сил* перцепций (интенсивностей), аффектов и желаний, незначительных (не имеющих ценности) настолько, что они не могут быть опознаны субъектом восприятия в качестве таковых, а, напротив, в своем взаимодействии формируют самого этого субъекта по определенным правилам, – именно поэтому кино есть не просто «возвращение реальности», не просто ее точное воспроизведение, но такое возвращение, когда возвращается только частное, только отобранное желанием, или, как говорил Ницше о «вечном возвращении», – «избирательное Бытие». Можно сказать, в кинематографе возвращается только та реальность, которая фиксирует мир в становлении.

Именно поэтому Делёз никогда не говорит о кино как ожившей, начавшей двигаться картинке, а сразу начинает с того, что кино открывает особый тип образов – образы-движения, не сводимые ни к какому изображению, а располагающиеся в пространстве *между* изображениями, фиксируемыми естественным человеческим восприятием и находящимися за рамками данного типа восприятия. Представление о кино как движущейся картинке неявно предполагает, что реальность здесь находит свой дубликат, свою копию, восприятие которой устроено по законам естественного восприятия. Для Делёза реальность, «возвращенная» кинематографом, диктует иной тип восприятия, иной опыт, который становится достоянием каждого, – опыт виртуализации. Именно благодаря кинематографу «виртуальное» оказывается не противопоставленным «реальному», но становится его составной частью.

В кинематографе мы имеем дело с такой образной системой, которая не сводится к традиционным системам представления, с набором образов, которые виртуализуют реальность. До сих пор удел именно философии и, в меньшей степени, искусства состоял в виртуализации реальности. Тотальность кинематографической виртуализации ведет за собой Делёза, и потому именно в кино он находит возможность «возвращения философии» как раз в тот момент, когда она постоянно рефлексирует собственную смерть. Но у этой философии уже иной субъект. Субъект, открытый силам, захватываю-

---

[1] Делёз Ж. Ницше. СПб. Axioma, 1997, с.35.

[2] См. наст. изд. (Кино-1. гл I. ч. 1).

щим его, открытый «воле к власти»[1]. Это уже не субъект восприятия, способный производить образы, а субъект, открытый воздействию образов настолько, что они перестают требовать воспроизведения, оставаясь единичными, повторяясь случайно, создавая смысл-событие в акте этого случайного повторения.

Итак, кино – это такая система, которая не просто требует иного типа восприятия, но меняет сам характер опыта. Надо сказать, что на это обратили внимание еще на заре кинематографа Вальтер Беньямин и Зигфрид Кракауэр. И тот, и другой увидели, что кинематограф формирует собственного субъекта восприятия, и этим субъектом является уже не «я» (психологизированный субъект), а масса. Последняя как субъект восприятия несводима к пониманию субъективности, сформированному новым временем по принципу картезианского cogito, когда произошло отождествление понятий «я» и «субъекта», когда неотъемлемыми характеристиками субъекта стали активность и способность к представлению (к производству и воспроизводству образов-представлений). Характеризуя восприятие кинозрителя, Беньямин пишет о том, что это восприятие не ограничивается только оптикой, что «развлекательное расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия»[2]. И далее: «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино»[3].

Именно «несобранный» (не-индивидуализированный) субъект становится предметом внимания Жиля Делёза, а его «Кино» оказывается своеобразной теорией восприятия такого субъекта. Беньямин и Кракауэр рассматривали его как отдавшего свою субъективность массе. Мы же можем сказать, что этот субъект ориентирован не на индивидуальное восприятие, а на ту его область, которая отдана «всеобщей сообщаемости знания и удовольствия» (Кант). Такой субъект лишен индивидуально-психологических характеристик, а потому и теория восприятия должна быть депсихологизирована. Вопрос, однако, заключается в том, каков тот путь депсихологизации, который бы позволил приблизиться к силам, отношения между которыми составляют план имманентности кинематографа.

---

[1] Делёз, интерпретируя Ницше, вводит различие между двумя типами власти. Puissance – относится к виртуальному порядку власти, где власть выступает как целое в своих множественных проявлениях (именно так на французский переводится ницшевская «власть»). Словом pouvoir Делёз обозначает актуальный порядок власти, близкий пониманию власти у Фуко, при котором власть мыслится не как сила, а как взаимодействие сил. В первом случае мы имеем дело с самой материей власти (ее имманентным порядком), во втором – с ее проявлениями, ее функциями. «Воля к власти», таким образом, оказывается, согласно Делёзу, способностью субъекта быть восприимчивым (пассивным), открытым навстречу образам с самой слабой интенсивностью. Возвращение философии возможно при условии, если субъект вступает в контакт с этой виртуальной властью, которая не принадлежит порядку представления, которая порождена смутными образами, не произведенными человеком, но контактирующими с ним.

[2] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – Избранные эссе. М., 1996, с. 61.

[3] Там же.

Для Делёза, правда, это лишь частный вопрос, один из многих, в которых он приближается к кинематографу как особому средству выражения, план имманентности которого отвечает уже иному характеру субъективности. Теория образов, описывающая этот план имманентности, призвана зафиксировать появление такого нового (деиндивидуализированного и депсихологизированного) субъекта восприятия.

Логика образа

Путь депсихологизации философии в XX веке тесно связан с феноменологической традицией. При этом многочисленные попытки феноменологического анализа кинематографа постоянно сталкиваются с проблемой *движения*. Подвижность, изменчивость кинематографических образов, их постоянное ускользание от схватывания, детализации и анализа создают большие сложности для феноменологии, которая ориентирована на укорененность субъекта в мире, на изначальный перцептивный опыт, позволяющий сознанию стать «сознанием *чего-то*», то есть расположить мир вокруг себя так, что любой сколь угодно нереальный образ (а это всегда образ, порожденный сознанием) участвует в мире, раздвигает его горизонт.

Статика феноменологии, где единственно возможное движение – это соединение в последовательность редукционистских жестов, приводящее к центру – нередуцируемому опыту бытия-в-мире, вступает в конфликт с кинематографом именно потому, что кинематографическое движение не имеет закрепленности в мире феноменов. Делёз указывает на то, что кино ацентрично, а кинематографические образы уже не выстраиваются вокруг какого-либо частного опыта, поскольку сами не произведены никаким опытом. С изобретением кино, как пишет Делёз, «уже не образ становится миром, но мир – собственным образом»[1].

Судя по всему, и Гуссерль и Хайдеггер ощущали неявную «угрозу», исходящую от экрана. Не случайно они игнорируют кино как объект исследования. Мерло-Понти, пытаясь выявить кинематографические гештальты, приходит к выводу, что здесь пролегает граница, за которой начинается «новая психология», но для философии, по его мнению, кино все-таки «ложный союзник». Анализы Ингардена фактически сводят кино к изобразительной «музыке феноменов» (воплощению чистой интенциональности). Сартр в книге «Воображаемое» обошел кинообразы стороной. Важный шаг делает Ролан Барт, когда, анализируя Эйзенштейна, вообще элиминирует физическую составляющую движения, рассматривая фотограммы (отдельные остановленные кадры, в которых, по его мнению, проявляется «сущность фильмического»), где пытается обнаружить изменчивость самого знака. Но и он в книге «Camera lucida», разрабатывая оригинальную аффективную феноменологию, пишет, что фотография кажется ему более философичной, чем кинематограф: «Не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза – в противном случае, вновь их открыв, я уже не застану того кадра. Кино побуждает к постоянной прожорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...»[2]

---

[1] Наст. изд. (Кино-1. гл. IV. ч. 1).

[2] Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997, с. 86.

Для Делёза же определенная нерефлексивность кинематографа является продуктивной именно в освоении новых возможностей философской мысли. Его поворот – от мысли о сущности к движению, к непрестанному становлению, к возвращениям, повторам, ритурнелям, к изменчивости, с которой не справляется феноменология. Всякий вопрос о сущности фильмического с неизбежностью приходит к приоритету связи между образом и изображением перед другой – между образом и движением. Образ-изображение, то есть образ «чего-то», того, что *есть*, и обязан быть феноменологически приоритетным, поскольку именно с его помощью можно мыслить кинематограф как некую форму восприятия мира. Поэтому движение оказывается здесь еще одним вариантом изображения: всегда видимым, воспринимаемым, предполагаемым, представленным, актуализованным в момент его восприятия зрителем здесь и сейчас.

Идея Делёза состоит в том, что образ в кинематографе формируется не изображением движения, но таким движением, которое не в состоянии сформировать образ в качестве представленного, в качестве образа-изображения, образа-представления, на который всегда опиралось искусство и с которым имеет дело феноменология.

Что же это за движение, порождаемое кинематографом и определяемое Делёзом как образ-движение? Как вообще возможно говорить о нем, зная, что сам язык является мощнейшим поставщиком образов-представлений? Ключевой фигурой в формировании понятийного языка Делёза становится Анри Бергсон. Уже в книге «Бергсонизм», написанной в середине шестидесятых, формулируются некоторые положения, которые получают в «Кино» неожиданное предметное воплощение. Прежде всего это касается бергсоновской теории образа, развиваемой им в книге «Материя и память», теории, оказавшейся слишком радикальной даже для самого Бергсона.

«Материя и память», написанная в 1896 году, то есть в то же самое время, когда появились первые ленты братьев Люмьер, явилась, как показывает Делёз, теорией кинематографического восприятия *до* кинематографа. В ней Бергсон предложил совершенно неожиданный подход к проблеме образа, попытавшись рассматривать его как изменчивость-в-себе, как способность к самодвижению. Мысль Бергсона вплотную подошла к понятиям, готовым овладеть движением, но так и осталась нереализованной. Бергсон не ощутил тех потенций, которые несла в себе его теория. Он прошел мимо возможности применить ее к кинематографу. Более того, в «Творческой эволюции» (1907) он проводит аналогию между кинематографом и рациональным мышлением: и в том, и в другом случае жизнь воспроизводится механически, покадрово; реальное дление, движение самой жизни, подменяется механической абстракцией времени. В главе «Кинематографический метод» он приводит кино лишь как пример фотографии, искусственно приведенной в движение и создающей иллюзию реальности, подобно тому, как наша научно-рациональная мысль постоянно пытается подменить собой жизнь в стремлении соответствовать материи.

Совсем иная картина предстает в «Материи и памяти», где проводится последовательная критика «естественного» положения, согласно которому вещи принадлежат нашему сознанию в качестве образов (образов вещей). По Бергсону, образы не есть образы «чего-то», они просто *есть*. Он отделяет образ от зрения (и представления). Образ принадлежит самой материи, он формируется в вещах, а не в психике, и именно благодаря им (образам) возникает ситуация

видения. Мерло-Понти высказался по этому поводу так: «Никогда еще не замыкался круг между бытием и "я", так чтобы бытие "для Я" было зрителем, а зритель существовал "для бытия". Никогда еще не было описано первозданное бытие воспринятого мира. Раскрывая его вслед за рождающейся длительностью, Бергсон отыскивает в сердцевине человека досократический и "дочеловеческий" смысл мира»[1]. Такой смысл мира никак не вписывается в картезианство, поскольку здесь «я» теряет свою способность к самотождественности. Бергсон показывает, что целый пласт нашего существования – память – является источником тех образов, полнота которых не схватывается картезианским «я», существующим только в настоящем времени.

Делёзианская «виртуальность» возникает в тесной связи с теорией памяти Бергсона. В логической системе Делёза эта «виртуальность» противостоит не «реальности», а «актуальности». Противопоставление виртуальности и реальности возникло из ложного понимания прошлого как того, чего *уже нет*, из смешения бытия и бытия-в-настоящем. Пласт образов-воспоминаний, открытый Бергсоном, подсказывает нам, что скорее нет настоящего. Оно находится в чистом становлении – всегда по ту сторону «я». В этом смысле оно действует, оно активно, оно актуально. Актуальность же прошлого приостановлена. Но, как пишет Делёз, не приостановлена в бытии. Оно не активно, но оно *есть*. Такое воспоминание не имеет психологического порядка существования, поскольку психологическое – это всегда настоящее. Через «чистое воспоминание» Бергсон описывает бытие как таковое, где прошлое для него – онтология, а бытие – невспоминаемое, актуализующееся в разного рода «психологизациях»[2].

Для Делёза кино не просто ацентрично, в нем не просто отсутствует точка укорененности, которая была ранее закреплена за субъектом, кино – это мир, где образ обретает движение, становится образом-движением. Именно в освоении кинематографом образов-движений видит Делёз историю развития кино. Это не история фильмов, школ и направлений, не история изобретения приемов киноповествования. Это другая история. Делёз называет ее «естественной», сравнивая развитие кино с развитием биологического вида. Естественная история кино строится на открытии той изменчивой материи, что составляет план имманентности кинематографа. Это в каждый момент еще не проявленные «образы-в-себе», связанные в последовательности движения (их блоки, срезы, множества). Это не «образы чего-то», не образы вещей. Они *в* вещах, ведь свет, в делёзианском кинематографическом мире тождественный материи, еще не отражен и не проявлен, «взгляд находится в вещах, в образах-в-себе, а фотография, если таковая есть, *уже* впечатана внутри вещей для всех точек пространства»[3].

Световая материя, а точнее – бытие-свет, имманентна кинематографу. Однако это только часть кинематографического высказывания. Другая его часть – язык.

В своей книге о Мишеле Фуко Делёз, анализируя его оппозицию «видеть» и «говорить», вводит понятие априорного света («нечто световое»),

---

[1] Мерло-Понти М. В защиту философии. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1996, с. 173.

[2] См.: Deleuze G. Le Bergsonisme. P.: Minuit, 1966. Ch. 3.

[3] Наст. изд., с. 111.

бытия-света. Это позволяет ему переосмыслить феноменологическое понимание «видимости», которое связывает Фуко с традицией, идущей от Хайдеггера и Мерло-Понти, «видимости», равнооткрытой и зрению, и слову. Делёз не противопоставляет свет языку, а связывает их воедино (в высказывании). Причем движется он в соответствии с тем, как сам Фуко преобразовал феноменологическое понимание языка, показав, что последний «содержит» слова и фразы, но не высказывания. Так же обстоит дело и со светом, который «содержит» объекты, но не видимости, и теперь последние уже не акты видящего субъекта, не то, что поставляет нам зрение, но «мультисенсорные комплексы, выходящие на свет» (Делёз). Бытие-свет, таким образом, это то, что «только и способно соотносить видимость со зрением и одновременно с другими органами чувств, каждый раз следуя сочетаниям, которые сами по себе являются зримыми. Например, осязательное есть способ, с помощью которого зримое скрывает другое зримое. <...> “Виртуальная видимость” – “видимость за пределами взгляда” – преобладает над другими формами перцептивного опыта и не апеллирует ни к зрению, ни к слуху, ни к осязанию»[1].

Кино – виртуальная видимость. Здесь наше чувственное восприятие уступает место иным перцептивным силам, которыми оказываются захвачены и мысль Беньямина о репродукции, и мысль Фуко, с кино прямо не связанная. Делёза без преувеличения можно назвать первооткрывателем этих новых сил, в которых субъект не только исчезает, но его исчезновение сигнализирует о возвращении мысли, слишком сильно зависевшей именно от *такого* (индивидуализированного) субъекта, о возвращении философии, и раньше (в средние века, например) вполне обходившейся без именно *такого* понимания субъекта. Кино открывает нам возвращение мысли, забытой в эпоху господства субъекта. У Делёза оно оказывается «ближе» к мысли, чем фотография и даже чем литература, почти совпадая с тем, как устроена сама мысль. Развитие же кинематографа (его «естественная история») идет по пути все большей виртуализации (наращивание световых, цветовых, звуковых и прочих эффектов), то есть по тому пути, где реальность мысли оказывается более ощутимой, чем та физическая реальность, которую кино якобы «повторяет»[2]. Именно здесь пролегает граница, отделяющая образ-движение от образа-времени.

---

[1] Делёз Ж. Фуко. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1997, с. 85.

[2] Ср. с рассуждением Делёза о значении теории Дарвина для понимания механизмов повторения и различия: «Главная роль естественного отбора – дифференцировать различие <...>.Там, где нет или уже не происходит отбора, различия остаются или снова становятся смутными; там, где он происходит, различия фиксируются и расходятся. Таксономические соединения – роды, семьи, порядки, классы – более не побуждают мыслить различие как соотносящееся с подобием, тождеством, аналогиями, определенными оппозициями в качестве некоторых условий. Напротив, эти таксономические соединения мыслятся исходя из различия, дифференциации различия как основного механизма естественного отбора» (Ж. Делёз. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998, с. 302). Делёз анализирует кинематограф с точки зрения эволюции оптических и звуковых эффектов (наподобие дарвиновской теории видов), что позволяет ему ввести такую таксономию образов, которая оказывается чрезвычайно продуктивна при отыскании тех правил «чтения» фильма, которые исходят из описываемого им плана имманентности кино.

Итак, «виртуальная видимость», «бытие-свет» — это то, что составляет план универсального становления, та материя, которую населяют образы-движения, или «подвижные срезы длительности» (Бергсон), противоположные неподвижным фотографическим срезам. Образ-время находится уже за пределами движения, вне рамок не только «естественного восприятия», но и той кинематографической перцепции, где действуют силы становления. Образ-движение еще связывается Делёзом с единством восприятия и реагирования, что влечет за собой выделение особых образов-перцепций (пространство-в-становлении), образов-действий (время-в-становлении), а также образов-эмоций, в которых движение абсорбируется. Возникающая в последнем случае видимая неподвижность, «замороженное» движение, соединяет в себе восприятие и реакцию так, что оказывается явлен не просто некий привилегированный момент восприятия, но такой случайный момент, который и есть *событие* восприятия, составляющее «смысл» образа-движения.

«Событие восприятия» не есть нечто воспринятое, но «нечто», в чем восприятие оказывается за рамками воспринятого, вне эмпирического и даже феноменального опыта. Событие восприятия есть невоспринимаемое субъектом. Оно не фиксируется в своей целостности, но дает о себе знать лишь в *серии* восприятий.

Природа кино (не сущность, а именно «природа» как процесс становления) такова, что движение создается последовательностью равноудаленных друг от друга кадров, то есть случайных моментов, каждый из которых невоспринимаем в своей особенности, но чья последовательность формирует образ, который уже можно потребить, соотнести с видимым, уподобить реальности. Кажется, что «природа» кино и его механика совпадают настолько, что именно благодаря этой последней порождается то особенное в образе, что было невозможно до этого — образ-движение. Однако это будет так только в том случае, если мы поймем, что «случайные моменты» не есть остановленные срезы времени, не есть воспринимаемые изображения. Кинообраз формируется из невоспринимаемых интервалов, из тех промежутков, в которых образ не может стать изображением. Именно здесь проходит граница в понимании природы кино между Делёзом и Бергсоном, для которого движение в кино есть соединение неподвижных фотографических срезов-изображений, то есть моментов видимости, привилегированных для восприятия. И уж тем более вся эта технологическая проблематика не интересует феноменологию и психологию восприятия, которые начинают с *уже* воспринятого, с видимого, с подобия реальности, с иллюзии реальности и т. д. Хотя зазор между случайным моментом, фиксируемым кинокамерой, и привилегированным моментом, выделяемым человеческим глазом, издавна интриговал теоретиков кино. Можно вспомнить полемику двадцатых годов между Вертовым и Эйзенштейном по поводу монтажа, в которой первый был апологетом «случайности», фиксируемой камерой независимо от человека, а второй настаивал на монтаже выделенных фрагментов восприятия, обладающих именно определенным изобразительным воздействием. Эти же проблемы, но в несколько снятом виде, можно найти у Годара и Штрауба.

Даже феноменологически ориентированные исследователи, начиная с Беньямина и Кракауэра, явно или неявно опирающиеся на идеи фотографической природы кино, порой обнаруживают некую «странность» кинообразов: их нельзя остановить. Вырезанный кадр (фотограмма) обладает иным (дополнительным) смыслом, несчитываемым в момент просмотра. Правда, то,

что это «смысл», который Барт называл «третьим смыслом», имеет какое-то отношение к кино, оказывается под большим сомнением, поскольку свой анализ Барт проводит именно на фотограммах из фильмов Эйзенштейна, режиссера, ориентировавшегося на «привилегированные» моменты. С другой стороны, случайно вырезанный кадр почти всегда обладает неким отчуждающим свойством: он не похож на фотографию, ибо несет в себе нечто фотографически «акультурное», изобразительную неудачу. На это обращает внимание Ж.-Л. Нанси, когда говорит, что «не существует практически никаких — практически, потому что их очень мало, — изолированных образов на кинопленке — таких, которые образуют четкую фотографию...»[1].

Движение, обнаруживаемое кинематографом и обнаруживающее иной тип образов, ускользает в каждый момент актуализации видимости, поскольку последняя всегда не случайна, всегда заранее предуготовлена системой образов-представлений и ожиданий образа в качестве изображения. Видимость утверждает присутствие восприятия как собственного, находящегося в наличии, принадлежащего сознанию, контролируемого инстанцией «я». Делёзианская теория образа утверждает, что с появлением кинематографа мы получаем возможность иметь дело с восприятием не как с некоторой «вещью-в-себе», являющейся «темным» (внутренним), непроясненным основанием любой образности, но как с тем, что вынесено вовне: сегодня мы воспринимаем не по правилам нашей чувственности и нашего знания, но по правилам, сформированным кинематографом, по законам кадрирования, панорамирования, монтажа. То, что Делёз называет образом-движением, предполагает освоение всех этих правил, «педагогику перцепции», через которую проходит каждый, кто смотрит кино. И в этом смысле, являясь кинозрителем, «я» перестает быть воспринимающим субъектом, а становится «каждым», тем «некто» повседневности, в котором обнаруживает себя общность знания и удовольствия, бытие-с-другим, или, что в данном случае то же самое, — становление-другим.

Понятия кадра, плана и монтажа принципиально отличны у Делёза от того, что подразумевает под этим технология производства фильма и кинотеория. Для него это прежде всего понятия, которые совпадают с перцептами, их сформировавшими, и которые составляют план имманентности кино. Через них можно описать образ-движение как становление образа иным, как детерриториализацию образа, обнаруживающем различие в самом себе, поскольку уже «экран выполняет роль рамки, которая наделяет общей мерой то, у чего ее нет: ландшафт и лицо, части, у которых отсутствует общий знаменатель дистанции, выделенности, света»[2]. Взаимодействие сил кадрирования и декадрирования, панорамирования и соединения планов, то есть всего того, что отсылает наш язык к некой азбуке кино, все это позволяет найти место, откуда становится возможна речь об образе-движении и его составных частях — образе-перцепции (пространство-в-становлении), образе-действии (время-в-становлении) и, наконец, образе-переживании, в котором движение становится абсолютно виртуализованным, обездвиженным в своей потенциальности, наподобие крупного плана лица, который всегда есть нечто большее,

---

[1] «Техника и природа». Беседа Е. Петровской с Ж.-Л.Нанси // «Логос», № 9, 1997, с. 143.

[2] Наст. изд., с. 56.

чем просто портрет, или блеска ножа, составляющих, ту «часть события, которую его свершение не может реализовать» (Бланшо), что, собственно, и есть *событие* в делёзовском смысле.

Отделение перцепции от взгляда, лишение ее укорененности в человеческом и перепоручение ее инстанции технологической, есть *фотографический* предел, за которым располагается феноменально несхватываемое движение, движение вне рамок видимости. Освоение языка кинематографической выразительности означает обретение движения как некой новой инстанции, которая дает нам иное представление *о* времени. Образ-время есть попытка введения Делёзом иного способа мыслить время исходя из децентрированной хаотической системы образов, перцепция которых принадлежит не нам, а самой материи. Образ-время – касание времени без представления о нем. И возможность этого прикосновения ко времени *извне* (в отличие от Канта и Хайдеггера, для которых порядок времени сохраняется как внутренний или же «внутримирный») появляется, когда образ-движение кинематографом уже освоен, а наша чувственность уже перепоручена кинообразам. По мнению Делёза, это связано с появлением таких оптико-звуковых ситуаций, которые уже ориентированы на образ-движение как на то, что принадлежит «самой реальности». Те сенсомоторные связи, что сформировали кино исходя как из его фотографической природы, так и из несводимости кино к фотографии, уступают место образу-времени, где движение становится штампом, элементом чтения, когда возникает «инфляция образов», а «кино все больше требует мысли, даже если это влечет разрушение перцепций, эмоций, действий, которыми оно до сих пор подпитывалось»[1].

Время в становлении

Эволюция кинематографа от образа-движения к образу-времени связывается Делёзом со все большим ослаблением действия, сенсомоторных связей, а также с ослаблением метафоричности. Появление звука, цвета, расширение технических возможностей съемки формируют иную оптико-звуковую ситуацию, которую Делёз, в отличие от многих своих предшественников, мыслит крайне позитивно. Здесь уместно вспомнить весьма показательную статью Романа Якобсона «Конец кино?» (1930), где он оценивает приход звука, появление «говорящих» фильмов как утрату кинематографом найденных в немой период средств собственной выразительности (прежде всего *языковых* средств), как его возвращение к литературе и театру[2]. Для Делёза же новая оптико-звуковая ситуация является приближением кино не к реальности, а к плану имманентности самого кинематографа, который располагается именно в слабых связях, в тех оптико-звуковых отношениях, что ускользают, теряются внутри метафор. В этой ситуации мы имеем дело с тем, что наше восприятие вещи всегда слабее, чем вещь сама по себе. Вещь обладает избытком присутствия, с которым восприятие уже не справляется.

Не случайно Делёз начинает отсчитывать историю образа-времени с послевоенной эпохи, с итальянского неореализма, а не с появления звучащей

---

[1] Наст. изд. (1.XII.2).

[2] См.: Р. Якобсон. Конец кино. – В сб.: Строение фильма. М.: Радуга, 1984.

речи в кадре, состоявшегося намного раньше. Именно в неореализме слабые связи (оптико-звуковые образы) оказываются впервые в состоянии обнаружить «смутное» в*и*дение. И это в*и*дение отвечает тем социальным силам разрушения и упадка, угасанию самого вещного мира. В неореализме кинематограф становится насквозь политичным, но социальная и критическая направленность этого направления неожиданно совмещается с введением пассивных маргинализированных персонажей, которые почти полностью лишены действия, но наделены «смутным» видением. То, что происходит с этими персонажами, им не принадлежит, они оказываются носителями функции визионера, обладающего способностью видеть невыносимое, нестерпимое, омерзительное как естественное, находящееся по ту сторону добра и зла. Именно поэтому режиссерам неореализма (Росселини, Висконти, Де Сика) потребовались непрофессиональные актеры, словно «не действующие» в кадре. (А позже французской «новой волне» по схожим причинам понадобились профессиональные неактеры типа Ж.-П. Лео)[1].

Делёз подчеркивает, что образ-движение при этом никуда не исчезает, но теперь он существует не как основное измерение образа. Что же касается времени, то оно было затронуто образом-движением лишь косвенно, оставшись тем универсальным образом, который позволял контролировать движение. С приходом оптико-звуковой ситуации, описываемой Делёзом, появилась возможность непосредственного контакта с образом-временем, подчиняющим себе движение. И здесь уже «не время мера движения, а движение становится перспективой времени»[2]. Вообще, нельзя рассматривать переход от образа-движения к образу-времени как какое-то историческое событие, даже несмотря на то, что Делёз непосредственно отсылает к неореализму, иллюстрируя приход образа-времени в кино, или несмотря на то, что он прямо называет Орсона Уэллса первым режиссером, обратившимся к образу-времени. Образ-движение и образ-время – части общей ситуации *становления* кинематографа, то есть обретения им имманентности самому себе (а не внеположенной ему реальности).

До Делёза такой план имманентности обнаруживала только философия, которая производила концепты, выстраиваемые в последовательности историками философии. При этом концепты не оставались в прошлом, а вступали в отношения друг с другом, в результате чего оказывалось, что в философии могут сосуществовать несколько планов имманентности одновременно (и, как следствие, несколько параллельных историй философии), только один является актуальным, а другие – виртуальными. «Логика смысла» Делёза была во многом посвящена тому, чтобы реанимировать «виртуальные философии» в качестве равноправных единственно «актуальному» платонизму. Обнаружив философию за пределами только истории философии, показав иные возможные пути формирования таких понятий, как «смысл», «время», «событие», «мысль», он пришел к литературе и искусству, но не как к предмету философии, а как к способам философствования, формирующим свой план имманентности не посредством концептов, а с помощью перцептов. В «Кино» он пошел еще дальше. Здесь и вовсе были отброшены языковые преграды, которые возникали при всяком употреблении слов «смысл» или «событие». «Кадр», «план», «план-эпи-

---

[1] См.: наст. изд. (2.VIII.1).

[2] Наст. изд. (2.I.3).

зод», «монтаж», «свет», «звук», «закадровый голос» и прочее, что раньше мыслилось теоретиками как технические термины, обрело у Делёза статус понятий, участвующих в создании плана имманентности, который уже нельзя мыслить как всего лишь кино, поскольку раз создается этот план, то граница кино теряется, стремится к горизонту мысли (а не восприятия), совпадает с миром образов (не только «наших образов»), или – с самим миром.

Поэтому, говоря о кадре, он делает акцент на его элементности, его существовании по отношению к образу в качестве части того множества, которым является образ. Связи, устанавливаемые между элементами, могут подчеркивать частность кадра или же единство образа, зафиксированное в монтаже. Монтаж Делёз мыслит именно как целое фильма, как его Идею (и здесь он продолжает традицию разных «метафизик монтажа», развиваемых Вертовом, Эйзенштейном, Годаром, но имеющих общий момент: монтаж – это единство). В этом смысле нет неправильного монтажа, нет ложных соединений, которые якобы нарушают целостность. Последняя не предшествует тем или иным монтажным схемам, а является их результатом.

Между двумя этими полюсами – кадром-множеством и монтажом-целым – и располагается образ-движение. Для Делёза это «план», или «точка зрения зрителя, приведенная в движение». Этот делёзианский «план» включает в себя такие разработанные в кинотеории понятия, как план-эпизод, панорама, внутрикадровый монтаж и др. Можно сказать, что в кино нет кадра, который бы не мог читаться как план, и нет монтажа, который бы производил образ, не сводимый к плану. План – это и есть образ-движение. Это и есть кинематографическое сознание, а «единственное сознание, которое действует в кино, – это камера, оно то подобно человеку, то не подобно, то подобно сверхчеловеку»[1]. А что такое сверхчеловек? Это новое взаимодействие образов. Или, говоря словами Фуко, «это нечто меньшее, чем исчезновение людей, и нечто большее, чем новое понятие: это – пришествие новой формы»[2]. Такое «пришествие новой формы» и есть тот субъект восприятия, что приходит на смену классическому субъекту, а кино, которое предлагает нам «увидеть» Делёз, есть модель такого восприятия. То есть субъект восприятия делёзианского кинематографа и есть сверхчеловек.

Помимо естественной отсылки к философии Ницше Делёз продолжает разработку идей Бергсона, который полемизирует с кантианским пониманием времени как формы внутреннего чувства. Для Бергсона же время никогда не бывает «внутренним чувством», а, напротив, становится формой внешнего. То есть не наша субъективность производит время как некую трансцендентальную абстракцию (так у Канта), но само время предстает единственной возможной субъективностью. К такому выводу Бергсон, а вслед за ним и Делёз приходят, пытаясь переосмыслить связь память-прошлое, казавшуюся неразрывной. Происходит своего рода «удвоение» времени: каждое его мгновение складывается из двух разнонаправленных движений – 1) от настоящего к будущему (привычное «время субъекта») и 2) от настоящего к прошлому (память, или время в качестве субъекта). И если первое – это актуальное, то есть само ускользающее настоящее (перцепция как психический порядок), то второе – виртуальное (Бергсон называет «чистым воспоминанием»), при-

---

[1] Наст. изд., с. 63.

[2] Цит. по: Д е л ё з Ж. Фуко. М., 1997, с. 171.

сутствующее одновременно с актуальным настоящим, зависимое от него (ибо именно его прошлым оно является), однако находящееся за пределами времени субъекта, то есть в месте не-сознания или рассеянного сознания, незаинтересованного восприятия, там, где аккумулируются слабые связи, «ощущения малой интенсивности» (Бергсон), образы-воспоминания, образы-сновидения, образы-грезы.

Итак, мы имеем еще одну характеристику виртуального (исходя из времени) – это *становление настоящего прошлым*. Сосуществование двух вышеуказанных направлений времени несинтезируемо. И на этой принципиальной расколотости времени настаивает Делёз, интерпретирующий время как движение различия, как постоянное «отличие от самого себя»[1].

Итак, если в первом томе анализировался только кинетический образ (Делёз называет его также «органическим»), описание которого не зависит от объекта, то во втором ключевым оказывается образ кристаллический (или – «временной»), где мы наблюдаем уже иную ситуацию – *становление образа объектом*. Если в первом случае мы имеем дело прежде всего с сенсомоторной схемой, с действием, повествованием, языком, предполагающими знание, усвоение и чтение определенных моделей, то во втором – это как раз та оптико-звуковая ситуация, которая задает в*и*дение вне рамок только зрения, то есть именно здесь с максимальной отчетливостью проявляет себя бытие-свет. Иными словами, повествование в случае кристаллических образов, в которых актуальное уже неотделимо от его собственного виртуального, возникает вопреки сенсомоторным схемам органических образов; движение, открытое ранним кинематографом, сжимается, и создается ощущение, что образ-кристалл непосредственно апеллирует к «смыслу». А если быть более точным, то «смыслом» здесь оказывается сама выразительность, возникающая из непосредственной связи со световой материей.

В каком отношении находится киноповествование, рассказываемая в фильме история с теми образами, которые описывает Делёз? Надо сказать, что одной из самых распространенных оппозиций в теории кино – литературности и изобразительности – Делёз практически не касается. Для описания образов он в равной мере прибегает и к типу изображения (свет у Дрейера, крупный план у Бергмана, рамка кадра у Ренуара и т. п.), и к повествовательным схемам (особенно в отношении фильмов образа-действия – вестернов, детективов, музыкальных комедий). Для него повествование – один из кинематографических элементов, участвующих, наравне с прочими, в создании органического образа, или образа-движения. Однако повествование предполагает хронологичность времени, возможность воображения привести историю в порядок, установить правильность направления развития рассказа. С хронологичностью порывает кристаллический образ, который выводит время на первый план, в результате чего пространство развития рассказа становится складчатым, прерывным, аномальным. «Парадокс случайных будущих», в котором время ставит под сомнение саму категорию истины[2], оказывается наглядно представлен в фильмах Уэл-

---

[1] Наст. изд., с. 382.

[2] Одно из радикальных разрешений этого парадокса было предложено Лейбницем в его теории «несовозможных» миров, одному из которых принадлежит настоящее, а другому – будущее.(См.: Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. Гл. 5).

лса, Роб-Грийе, Годара. Ложное повествование становится у этих режиссеров важным фактором, участвующим в создании образа. Конечно, подобные эффекты, будучи элементом повествования, могут быть легко обнаружены и в литературе (например, у Амброиза Бирса или Борхеса), но в кино эти аномалии повествования порождены самой кинематографической техникой, извлекающей образы из перцептивной материи, в которой нет различия между будущим и настоящим, где и то и другое имеет равно виртуальное существование. Кино – пространство со-существования несовозможных миров, несовозможных в том времени, которое «течет» из прошлого, минуя настоящее, в будущее, формируя единственную ось времени, где мир в каждый момент един и единствен. Но такое со-существование невозможно также и в ситуации феноменологического времени, в котором есть только настоящее («здесь и сейчас») и где благодаря наличию настоящего, совмещающему в себе воспоминание прошлого и предчувствие будущего, само время *есть* (как неразрывное единство времени восприятия и времени воспринятого). Другими словами, акт восприятия размещен во времени точно так же, как в явлении обнаруживает себя воспринятое, и в акте рефлексии за восприятием и воспринятым закрепляется один и тот же момент времени[1]. Таким образом, время накрепко связывается с субъектом сознания, частным случаем которого является субъект восприятия (понимаемый феноменологией как эмпирический субъект). Когда Гуссерль в акте феноменологической редукции призывает взять эмпирического субъекта в скобки, открывая тем самым путь к трансцендентальной субъективности, данная процедура вовсе не означает отказа от эмпирического восприятия. Напротив, последнее остается в качестве важного элемента субъективности, только теперь оно получает для себя трансцендентальные основания. Фактически время эмпирического субъекта и время трансцендентального субъекта – одно и то же, это – время момента «теперь», поток моментов «теперь», неподвижных срезов восприятия, приводимых в движение сознанием. Изменчивость этого времени не затрагивает характер субъективности, поскольку субъект остается единым, центрирующим мир вокруг себя. Проблема времени как становления здесь оказывается не затронута. Переход от эмпирического субъекта к трансцендентальному – не становление, которое всегда есть *становление другим*, а обнаружение более глубоких оснований субъективности, стремление к чистоте рефлексивного акта.

Для Делёза субъект восприятия кино и сознающий субъект (совершающий рефлексивные акты) принципиально различны. Субъект восприятия – становящийся, тот, через которого проходят образы слабой интенсивности, где время не может обнаружить себя «здесь и сейчас», в момент фиксации явления, но благодаря которым мы застаем характер восприятия уже изменившимся. Еще Августин обращал внимание на эту особенность времени ускользать, когда о нем начинаешь думать, и существовать тогда, когда о нем забываешь. Из этого можно сделать вывод о том, что время конституируется сознанием, то есть мыслить время следует как серию моментов «теперь», в каждый из которых постоянно утрачивается прошлое и никак не может наступить будущее. Но можно разрешить парадокс Августина иначе, разделив сознающего субъекта и субъекта восприятия.

---

[1] См.: Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994, с. 76.

Важный шаг в этом направлении делает Хайдеггер, когда обнаруживает в структуре Dasein соприсутствие собственного и несобственного бытия. Это различие вводит ситуацию становления в восприятие времени. Под собственным бытием понимается трансцендентальный субъект, самосоздающий себя в акте рефлексии. В своей критике Гуссерлевой феноменологии Хайдеггер показывает, что ее стремление к чистоте феноменологической редукции не учитывает тот нередуцируемый остаток, где остается несобственное бытие, или бытие-с-другим. Другой или, точнее, – «другие», которые лишают «я» возможности полностью присвоить себе восприятие в акте рефлексии, это «мы», сама *повседневность*. Бытие-с-другим – то, что принадлежит порядку повседневности, а значит, является внешним условием всего того, что «я» освоило как внутреннее или как собственное, в том числе и время[1].

Хайдеггер пишет: «Нетрудно видеть, что “повседневность” представляет собой специфическое понятие *времени*»[2]. И с этим нельзя не согласиться. Правда, трудность возникает в том, что это такое понятие, которое ускользает от нашего внимания, направленное не на вот-бытие, а «прочь от себя». То есть *время* повседневности, или время бытия-с (а не бытия-в), нерефлексивно, оно находится за рамками тех силовых актов сознания, которые разрывают время и повседневность, оно всегда между ними, там, где силы активного понимания и само-понимания вступают во взаимодействие, гасят друг друга, открывая место непсихологического, неэмпирического, нетрансцендентального восприятия, место, где властвует повседневность.

Подлинное настоящее, по Хайдеггеру, возникает не в чувственном восприятии и не в акте сознания, а в экзистенциальном «мгновении-ока», фиксирующем бытие в его разомкнутости. Это уже не есть настоящее, совмещающее в себе прошлое и будущее, и не момент «теперь» как единство ретенции и протенции, но «бывшесть», «настающее», «актуальность», являющиеся феноменами, обнажающими временность как нечто *внешнее*. «Мы именуем поэтому означенные феномены настающего, бывшести, актуальности *эк-стазами* временности. Она не есть сперва некое сущее, только выступающее из *себя*, но ее существо есть временение в единстве экстазов»[3].

Радикальный поворот Хайдеггера в отношении связи времени и субъекта, совершенный им в «Бытии и времени», – введение экстатичной временности, времени как становящегося «конечной исходной временностью», производящей в свою очередь из себя «бесконечную несобственную временность», то есть все то, что мы обычно привыкли мыслить как время (субъективное или объективное)[4].

---

[1] «Именно в повседеневности это совместное вот-бытие Других характерно для бытия-в как растворения в мире озабоченности. Другие соприсутствуют в мире, на который направлена наша озабоченность, в котором мы пребываем, даже если мы не воспринимаем их в телесной наличности. Если бы Другие встречались только как вещи, они могли бы и отсутствовать, однако их со-присутствие в окружающем мире является совершенно непосредственным, неприметным и самопонятным – подобно характеру присутствия вещей мира. (Хайдеггер М. Пролегомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998, с. 251).

[2] Хайдеггер. М. Цит. соч., с. 162.

[3] Хайдеггер. М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997, с. 329.

[4] См.: там же, сс. 330–331.

Несомненно, что хайдеггеровская концепция времени, а также связанные с ней концепции истины и события, – это то, что вовлекает в полемику мысль Делёза. И хотя в «Кино» фигура Хайдеггера не введена явно, а полемика ведется с феноменологическим подходом вообще, но уже сам факт ориентации на концепцию времени Бергсона является своеобразным вызовом мощнейшей философской традиции XX века. Можно вспомнить, что сам Хайдеггер предполагал подвергнуть бергсоновскую концепцию аргументированной критике, но так и не сделал этого. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» также ограничился лишь несколькими замечаниями по поводу ее неубедительности. Делёз не просто принимает бергсонизм «Материи и памяти» практически без оговорок, но находит в кинематографе то *место*, из которого бергсоновское время может «заговорить».

Напомним, что концепция Бергсона напрямую связывает образ с материей, а время с памятью. Образ-воспоминание вводится Бергсоном как динамический элемент, соединяющий два равнонедостижимых в своей определенности полюса – «чистое воспоминание» и «восприятие»[1]. Именно образ-воспоминание становится ключевым в открытии Делёзом кинематографического образа-времени. Именно он, вторгаясь в бесконечно малые промежутки между возбуждением и реакцией, между образом-перцепцией и образом-действием, порождает иной тип субъективности, основанный на «временности» как становлении. Иначе говоря, для образа-воспоминания не существует столь значимого и для гуссерлевской и для хайдеггеровской феноменологии момента «теперь», концентрирующего в себе или бытие-в-мире, или повседневное бытие-с-другими. Образ-воспоянание – это соединение виртуальной временности (дления, становления) и времени, которое всегда уже актуально. Это не то, что может быть актуализовано, интегрировано в образ-изображение или образ-движение, то есть превращено сознанием во время, но то, что есть, воздействует, требуя непосредственного восприятия. Образ-воспоминание проявляет себя в фантазиях, грезах, снах, в déjà-vu, в гипнозе, галлюцинациях, и даже в забывчивости, амнезии. Это всегда «слабые», диффузные, хаотичные образы, которые приводились в порядок сознанием, но в кино обрели собственные правила существования. То, что Делёз называет оптико-звуковой ситуацией современного кинематографа, находящейся за рамками образа-движения, – несомненно актуальный образ, но такой, который не может быть воспринят (и осмыслен) без собственного виртуального двойника, составляющего с ним единое целое.

Делёз подчеркивает, что в кино образ-воспоминание это не просто flashback или его возможность. Flashback – лишь актуализация воспоминания. Образ-воспоминание имеет непосредственную связь с прошлым в любой момент восприятия (то есть этот образ обладает чистой виртуальностью), но лишь кино позволяет его кристаллизовать, добившись неразличимости реального и воображаемого, настоящего и прошлого, актуального и виртуального. Освоение этой «сферы неразличимости» и есть становление сознающего субъекта иным – субъектом восприятия.

В «Логике смысла» Делёз уже затрагивал проблему времени. Времени Хроноса, для которого существует только настоящее, а прошлое и будущее являются его атрибутами, он противопоставил время Эона, когда только про-

---

[1] См.: Бергсон А. Материя и память. – Бергсон А. Собр. соч., т. 1. М.: Московский клуб, 1992, с. 239–242.

шлое и будущее присущи времени, делят между собой каждый момент настоящего, дробя его до бесконечности, до момента «вдруг», до нонсенса, в котором обнаруживает себя мир бестелесных качеств («событий» или «смыслов»)[1]. В кинематографе обнаруживает себя не просто время Эона, но время, в котором даже «будущее» уже становится лишним.

Делёз в «Кино» явно ориентирован на бергсонизм в понимании времени, но подспудно, конечно, его «время» сильно связано с хайдеггеровским «временем повседневности», заключающим в себе возможность становления субъекта иным. Можно сказать так: восприятие кино – это актуализованное *воспоминание*, но всегда воспоминание *несобственное*. Получается, что «моя» память и «мое» восприятие не принадлежат мне, что «я» движется по пространству-памяти, по поверхности-восприятию, но это движение коррелирует с памятью других и направляется восприятием других. Оказывается, что несобственное воспоминание есть то, что присваивается мною в момент актуализации, но существует лишь в качестве виртуального, «невспоминаемого в прошлом», того, что принадлежит не «я», а «мы», сообществу – иному типу субъекта восприятия. Образ-время – это материальное воплощение тех аффектов, которые составляют план имманентности сообщества повседневности, сообщества кинозрителей, в которое сегодня включен каждый. Именно поэтому образы кино могут сказать о времени больше, чем любые теории времени.

Знаки в кино

Проблема, которая подстерегает нас, когда мы говорим о кино как *высказывающемся* о времени, состоит в том чтобы найти язык, в котором это высказывание располагается. На какой алфавит этот язык опирается? какой грамматикой пользуется? на какой способ коммуникации ориентирован?

Казалось бы все эти вопросы были сформулированы и решались в рамках семиотики кино, расцвет которой пришелся на 60-е и 70-е годы. Однако принципиальная разница между Делёзом и семиотическим направлением в том, что он рассматривает не просто «язык кино», устанавливающий ситуацию «чтения» кинематографических образов, а исследует кино как систему знаков, которая обретает свой язык только тогда, когда время становится предметом его рассмотрения. Иначе говоря, если кино и возможно представить как язык, то не язык понимания фильмов, а язык описания образа-времени. Именно здесь кино обнаруживает свой теоретический потенциал, способность быть не только зрелищем, но и инструментом мышления, а скорее даже – самим мышлением.

Вернемся еще раз к различению визуального и речевого, столь важного для Фуко при анализе образа. Напомним, что для Фуко «видеть» и «говорить» – несовместимые операции, что для него образ не только «смотрится», но и «читается», и при этом «зрение» пытается подавить «чтение», и наоборот. Ситуация, когда кинематографические образы ориентированы на визуальное, а речевое является производным от изначальной визуальности образа, – это именно та ситуация, в которой феноменология пытается обнаружить основания кинематографического восприятия. Исследование воздействия изображения, формирование особого языка изображений, характерного именно для кино, –

---

[1] См.: Д е л ё з Ж. Логика смысла. М., 1998, с. 216–224.

все это то, что связано с «обучением» восприятию, с особой практикой включения зрителя в кино-зрелище в качестве субъекта восприятия.

Ограниченность феноменологического подхода к кино продемонстрирована Делёзом в его анализе образа-движения. Неспособность феноменологии, ориентированной преимущественно на «видеть», осуществить переход к «чтению» образа («читаемый» образ перестает быть кинематографическим в рамках феноменологического анализа), неспособность описать это «видеть» в терминах движения, когда видимое существует в подвижном срезе длительности и ускользает всякий раз как фотографически видимое, приводит к тому, что кинематографическая образность оказывается либо абсолютно игнорируемой, либо постоянно сводимой к уже знакомым системам образов – литературных, живописных, фотографических. И даже наиболее захваченные кинематографом теоретики (Беньямин, Кракауэр, Базен), близкие феноменологии, связывают воедино фотографию и кино, видят в кино искусство, ориентированное на фотографию, продолжающее фотографию, имеющее в своем основании фотографическую природу. Потому можно говорить о том, что знаки, которыми пользуется кинематограф, одолжены им у других искусств, у других коммуникативных систем, и у фотографии прежде всего.

С другой стороны, позже появляется и набирает силу тенденция семиологического анализа фильма. Здесь ситуация «чтения» выходит на первый план. Озабоченность специфическим языком кино возникает, во-первых, в момент, когда визуальные образы и их связи уже освоены зрителем в качестве кинематографической азбуки. И тогда появление нового технического элемента, такого, как звук, например, воспринимается крайне драматично, ибо звучащая речь грозит уничтожить так долго вырабатывавшийся язык образов. (И это опасение неудивительно: «речь» неявно признается базовой, фильм строится именно как говорение в языке образов, зафиксированных в виде знаков восприятия-чтения, но обладает при этом дополнительной сложностью по отношению к самой речи.) Во-вторых, освоение кинематографом звучащей речи заставляет обращать все больше внимания на повествование, ибо нарративная функция в звуковом кино явно усиливается. Попытки семиотики кино и прежде всего К. Меца выявить минимальные единицы киноповествования, нащупать грамматические и семантические связи между ними, несомненно, были очень плодотворны, но – на этом настаивает Делёз, и через это он строит свою критику семиотики – опора была сделана на лингвистическую данность знака, то есть кино было включено *в* язык наряду с многими другими средствами выражения – модой, музыкой, поэзией, языком жестов и т. п.

Какова же позиция Делёза в отношении визуальной и речевой составляющей кинематографического образа? На этот вопрос можно ответить так: именно для кинематографического образа эти составляющие перестают иметь тот смысл, который мы вкладываем в них, когда говорим о в*и*дении картины или о чтении текста. «Видеть» и «говорить» в случае с кино предполагают чистое различие. Это значит, что нельзя говорить ни о преимуществе одной стратегии над другой, ни об их равноправии или даже синтезе. Каждая из них отрицает другую настолько, что мы можем найти кино только там, где оно не есть видение и не есть речь. Что это за место? Прежде всего, это место, которое легко аппроприируется силами языка или визуальными образами-представлениями. А потому говоря о кино, мы всегда имеем дело с изображениями и повествованиями, то есть с некинематографическими знаками.

Как *изображение* может формировать кинематографический знак, Делёз демонстрирует на примере анализа и классификации образов-движений, о чем уже было сказано ранее. Обратимся теперь к вопросу о связи образности и *нарративности* в кино. Итак, развитие немого кино шло во многом по пути воспитания у зрителя правил чтения киноизображения. Когда историки и теоретики кино обращали свой взгляд на ранние фильмы, этот пласт неизменно оказывался приоритетным. А это значит, что кинематографический образ мыслился как образ, позволяющий воспринимать движение, то есть как набор знаков, чье соединение в восприятии субъекта создает кинетический эффект. Конечно, подобное (объективированное) «движение» предлагали и живопись, и театр, и литература, кино же, казалось, отличается лишь скоростью обработки знаков. В такой системе отсчета знак, понимаемый как единство означаемого и означающего (то есть фактически лингвистический знак), предполагает именно языковую интерпретацию кинематографической материи.

Делёз не только не отрицает такого типа работы с кино, но даже неявно дает понять, что интерпретация образа-движения и должна была идти именно таким путем. Между тем это лишь одна из возможностей взаимоотношения образа и знака. Дело в том, что образ не только фиксирует, воспроизводит движение, воспринимаемое нашей чувственностью как уже имеющее место в мире. Образ-движение тем и отличается от образа как представления, что он сам производит движение, находящееся уже за рамками нашей чувственности. Это делает всякий лингвистический знак, находящийся во времени чтения образа, *уже* обездвиженным, утратившим свойство быть имманентным кинематографической материи. Пока оформляющийся образ-движение и правила чтения располагаются в одном и том же порядке времени (условно – хронологическом), пока осваиваются перцептивные, эмоциональные особенности кино, его возможности по вовлечению в действие, происходящее на экране, ограниченность языковой интерпретации образа не столь существенна. Поиски языка и поиски образа идут рука об руку. Все меняется в современной оптико-звуковой ситуации.

Первый том «Кино»(«Образ-движение») немыслим без второго («Образ-время»), предполагает второй в качестве основания для логики, по которой развивается мысль в первом. Именно иной характер времени лишает язык привилегии в описании образа, начавшего двигаться против правил, которые предполагал язык, говорящий о движении.

И тогда становится понятным, почему второй ключевой фигурой после Бергсона в «Кино» оказывается Ч.-С. Пирс. Теория знаков Пирса отличалась от восторжествовавшей в современной семиотике соссюрианской и была востребована лишь в той своей части, где предлагала определенный способ таксономии знаков. Делёз видит в пирсовской системе динамизм, отсутствующий у Соссюра. В отличие от последнего американский философ мыслит знаки исходя из образов и отношений между образами, а не исходя из языковых детерминаций. Знак в такой системе всегда не равен самому себе, он предполагает *образ* (репрезентант), означающий *иной образ* (объект) и вступающий в *отношение* с третьим образом (интерпретант)[1].

---

[1] Подробнее о понятии interpretant см.: Пирс Ч.-С. Из работы «Элементы логики». – В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с. 152 (а также комментарии Ю. С.Степанова и Т. В.Булыгиной на с. 597).

Именно «отношение» дает возможность Делёзу ввести образ-движение, знаки которого уже не принадлежат материи языка, а порождены «прозрачной материей образа-времени». Образ-движение фактически не закреплен в отдельных знаках, которые мы уже знаем, уже видели, распознаем на экране, не связан он и с некоторой информацией об объекте, которую репрезентирует тот или иной экранный образ. Образ-движение – это чистое динамическое отношение, где знак, переходя из одной интерпретативной системы в другую становится неравным себе. Образ-движение предполагает бессмысленную временность перехода в качестве основания для своей логики, высвобождающей движение из пут изобразительности, открывающей в движении, говоря словами Ницше, «духовную составляющую аффекта». Логика перехода от образа к образу имеет здесь самостоятельный смысл, независимый от тех «видимостей», которые могут быть в этих образах. При обнаружении этих отношений и переходов в кино возникает искушение интерпретировать их лингвистически, исходя из грамматических конструкций языкового высказывания, то есть заставить движение быть универсальной грамматикой кино, позволяющей фильму «читаться» подобно тексту. И кино действительно читается, но понять ситуацию этого специфического «чтения» как внекинематографическую, то есть не имеющую отношения к его плану имманентности, позволяет именно то, что Делёз называет образом-временем. Образ-время предполагает иные знаки, не знаки-видимости (пирсовский icon), и не знаки-для-чтения (index), а знаки-отношения, ориентированные не на сходство, а на различие, для которых движение приобретает символический характер и в этом смысле становится способом воплощения временности.

Кино образа-времени начинает строиться вокруг таких образов, для которых нет языка, поскольку они выпадают из восприятия и не интерпретируются в силу того, что никого не интересуют, хотя с очевидностью реальны. Они игнорируются, ибо являются «помехами» в киноповествовании, внимание к ним разрушает спасительную для интерпретации с точки зрения языка аналогию между фильмом и текстом. Путеводным для Делёза становится образ Rosebud («розовый бутон») из уэллсовского «Гражданина Кейна», образ, удерживающий «целое» фильма, являющийся его источником и целью, но остающийся так и не найденным в актуальном настоящем фильма и открывающийся зрителю только в мета-времени, то есть в том времени, где фильм может быть воспринят как неделимое целое, в создании которого роль повествования крайне незначительна. Таков актуальный (читаемый) пласт кино, остальное – виртуальные образы прошлого (причем прошлог, всегда принадлежащего другим, а потому вечно загадочного или ложного), формирующие целое фильма. Эти виртуальные образы обладают аффективностью, но в данном случае «аффект как имманентная оценка занимает место суждения как трансцендентальной ценности»[1].

Rosebud представляет собой своего рода идеальную модель кинематографического знака. Это не просто сюжетный элемент «Гражданина Кейна», но то, что вводит в этот фильм мощный рефлексивный пласт, связанный с образностью, которая становится для кино его собственной материей. Подобно Прусту в литературе, Уэллс открывает в кино способ функционирова-

[1] Наст. изд. с. 451.

ния знаков времени, того, что Делёз называет «невспоминаемым в воспоминании», но сохраняющемся в виде множества смутных образов, сопутствующих нашему восприятию.

Конечно, Rosebud может быть *прочитан* как метафора. Однако вопрос не в функции данного образа как знака-для-чтения конкретного произведения. Говоря о Rosebud как идеальной модели кинематографического знака, мы имеем в виду, что он находится на границе, где образ все еще видим и читаем, но уже обнаруживает в себе совершенно иную потенцию – к исчезновению в качестве видимого, в качестве элемента структуры произведения и воскрешению в виде такого единого блока ощущений (перцепта), для которого любое конкретное изображение мало, а всякая интерпретация – ложна. Мы привыкли к тому, что знаки даны нам для интерпретации, что они не случайны и несут в самих себе некоторое отношение к истине произведения. Делёз хорошо понимает, что «истина» и «время», равно как «истина» и «субъект» связаны очень крепкими узами. Когда перцепт Rosebud выступает в качестве знака, то у него уже нет означаемого и означающего, ибо Rosebud – такой скрытый объект, чьей основной характеристикой становится ускользание от интерпретации. Он открыт лишь такому восприятию, для которого не существует вопроса о смысле Rosebud. Смысл ускользает, но восприятие сохраняет этот объект как кинематографический (виртуальный), где время становится видимым, представая образом-временем. Rosebud как модель восприятия – это утраченное индивидуальное, объект, оторванный от собственного смысла, но продолжающий при этом обладать смыслом уже несобственным, ускользающим, поиски которого выстраивают определенным образом последовательность явлений, положений вещей и видимых образов. Говоря языком Делёза, Rosebud – это смысл, структурированный как *серия*, не находимый ни в одном из моментов, но данный как целое в серии ускользаний. Это – время, реанимированное непроизвольной памятью, невспоминаемым, требующее для себя иного субъекта восприятия.

Итак, претензия семиотики кино на метаязыковую позицию, предполагающую анализ плана, эпизода, фрагмента фильма как высказываний (по аналогии с языком литературы, состоящим из неделимых знаков (букв), слов, предложений), оказывается несостоятельной потому, что метапозиция в отношении языка, освоенная лингвистикой, опиралась на актуальную данность знака («раздутое означающее») в естественном человеческом восприятии. Можно сказать, что если первый том «Кино» был развернутой критикой психологической теории образа, подменявшей образ-движение последовательностью образов, произведенных повествованием, то второй том – это критика языка как убежища, из которого можно говорить о чем угодно, производить для любых объектов языковые копии, чья причастность к языку уже предполагает их истинность. Метаязык создает дурную бесконечность постоянной возможностью быть трансцендентным объекту описания. В такой ситуации аффект (единичный разрыв в повествовании, при котором приостанавливается понимание, а лингвистичекие знаки теряют значение) оказывается за пределами возможного описания, он *всегда уже* не принадлежит образу-представлению. Согласно Делёзу же, выразительность кино сосредоточена в сфере виртуальности, именно там аффекты остаются действующими, а язык, несмотря на кажущуюся исчерпанность, обнаруживает себя в новом качестве, возвращаясь к нам в виде образов.

Метакино

Подход к кино, осуществляемый Делёзом, требует от читателя многих ограничений. Исторические аспекты, связанные с развитием технологии, с открытием крупного плана, монтажа, звука, цвета, с функцией всех этих нововведений, а также описание школ и направлений, специфики стилей отдельных режиссеров, достоинств тех или иных фильмов, – все это вроде бы есть, но есть как-то иначе, нежели в истории кино и кинотеории. Конечно, можно рассматривать отдельные замечания и интуиции Делёза как развивающие те или иные теоретические концепции в отношении кино. Однако это было бы не совсем корректно, поскольку задача его несомненно не в этом. Он, используя кино, а также и многие исследования и размышления о нем, вводит специфическое пространство изменяющейся образности, в котором границы кино теряются. Собственно Делёза и не интересует вопрос о том, что есть кино. С помощью кино он пытается ответить на совсем другие вопросы. В частности, на вопрос: как изменяется статус «реальности» в мире, в котором есть кино?

Какова неявная подоплека многих размышлений о кино? «Реальность» полагается неким набором привилегированных образов (представлений), для которых характерно то, что они произведены сознающим субъектом. И, в свою очередь, сами эти образы оказываются знаками реальности. Для такой «реальности» кино является лишь чем-то дополнительным, еще одним образом реальности, поставщиком знаков-дубликатов, подтверждающих наличие некоторой реальности. Это фактически та же «реальность», которой подражает искусство. И когда речь заходит о восприятии (произведения искусства или самой реальности), то оно оказывается подчиненным сознающему субъекту, обладающему полнотой собственной субъективности, своего «я», из которого вытекает существование некоторой воспринимаемой реальности. Кино в этом случае оказывается системой представлений, что влечет за собой и поиски эстетики кино (той самой «эстетики» как определенной технологии восприятия, о которой Хайдеггер писал, что перед ее лицом мы теряем сущность искусства), и поиски языка кино (того самого языка, который может высказывать смысл по лингвистическим законам), то есть поиски всего того, что производит кино как некоторое сущее.

В случае с Делёзом мы имеем не столько книгу о кино, сколько книгу о процессе становления сознающего субъекта субъектом восприятия. Такой субъект восприятия ориентирован уже не на привилегированные образы, а на образы-движения и на образы-время, в которых хайдеггеровское «несобственное бытие» неожиданно обретает материальность. То есть мир, где «я» всегда уже включено в порядок повседневности, замкнуто в штампах и клише, где все его действия неактуальны, поскольку это не его действия, а уже кем-то когда-то совершенные и повторяемые им в качестве естественных, тех, из которых и формируется время, то есть «реальность» и ее знаки. Однако устрашающие коннотации таких слов как «ложь», «фальшь», «штамп», «клише», которые необходимо учитывать, если мы имеем дело с философией Хайдеггера (несмотря на весь потенциал их переосмысления, заложенный в этой философии), а также с теоретиками и практиками кинематографа (за исключением очень немногих, таких, как Гриффит, Годар, Эсташ), – все эти характеристики у Делёза обретают неожиданно позитивное звучание. Но не потому, что «ложь» стала вдруг хороша, а «штамп» интересней «инновации», а потому,

что благодаря вскрытию логики образа, диктуемой кинематографом, эти оппозиции перестали быть значимыми. Находясь в рамках разбора фильмов, они еще работают в качестве некоторых инструментальных категорий, но это только в том случае, если мы имеем дело с кино. «Кино» Делёза все-таки не о кино, а о *нашем* восприятии (непсихологическом, неиндивидуализированном), которое обнаруживает себя не в нас, в образах кино, о том, что он называет планом имманентности и что имеет отношение к мысли. Мысль эта произведена образами внешнего, несобственного бытия, бытия-с-другими. Это — попытка пробиться к мысли снаружи, показать, что такое «мысль извне», мысль как постоянное «метаотношение», как попытка выйти за пределы самой себя — в чистое восприятие.

Что имеет в виду Делёз, когда говорит о плане имманентности кино, или о кинематографе-в-себе, называя этот объект странным словом «метакино»?[1] Как мы можем понимать приставку «мета» в данном случае? Очевидно, что кино у Делёза не становится метапозицией по отношению к языку. Интерпретация образа-движения именно как образа, исчерпывающего возможности языка повествования, а образа-времени как исчерпывающего возможности образа-движения, является не ложной, а частной. Это не вопрос о метауровнях рассмотрения кино, его истории и развития. «Мета» — всего лишь «после», но не дальше, не глубже, не значимей. Возможность говорить *о* языке, создавать теории языка определялась определенным порядком времени, где «после» имело привилегию места в настоящем (то есть привилегию актуальности), когда прошлое оказывалось объективированным. Говорить так *о* кино невозможно, ибо оно изменяет порядок времени. Метакино идет после кино не хронологически. «После» означает, что кино *уже есть* не только в качестве фильмов, снятых в определенные годы, но прежде всего как реализованная виртуальность. «После» значит здесь такое соприсутствие кино и нашей мысли в настоящем, когда мы уже не в состоянии отделить кино от мысли *о* кино, кино от самой мысли.

Итак «метакино» это такое «после», где преодолена хронологическая составляющая времени, но где есть обретение времени заново. Можно сказать, что здесь мы имеем дело с ситуацией вынесения времени вовне, то есть в пространство, где нет никакого настоящего (и как времени «здесь и сейчас», и как соответствия некоторой реальности восприятия), а если и есть, то оно лишено какого бы то ни было приоритета. Кинематографическое «после» как шаг мысли вовне отвечает на вопрос, что такое время *после* (за пределами) времени (не похоже ли это на прустовское «невспоминаемое в воспоминании»?). И в этом обретенном времени, а точнее — в образе-времени, теория уже не может быть теорией чего-то. «Теория кино» Делёза является своеобразным продолжением кино, хотя она имеет отношение не к фильмам, а к тем перцептам и концептам, которые они породили. Но таково уж изменение характера взаимоотношений между образами и знаками, что теория как «второе» кино оказывается принадлежащим той же сфере виртуальной образности, что и кино как «вторая» реальность. «После», таким образом, это еще и повторение, при котором исчезают повторяющие друг друга объекты, но сохраняется движение повторения, процесс становления кинематографа кинематографом, в результате которого мы теряем из виду вопрос «что такое кино?» и обретаем логику изменчивости, такое движение

---

[1] Наст. изд. (Кино-1. гл. IV. ч. 1).

образа, которое ускользает от останавливающей образ рефлексии. А это значит, что кино (и именно тогда оно метакино) позволяет нам заново ставить вопрос, который Делёзом формулируется вполне традиционно: «что такое философия?» Или: что такое наше мышление после того, как кино открыло нам заново сферу виртуального?

«Нам недостает творчества. Нам не хватает сопротивления настоящему»[1].

Творчество – это то, что можно без преувеличения назвать практикой. «Кино» – творчество именно в том смысле, что это книга практическая, реальная практика философии, попытка изобретения штампов, казалось бы, из ничего, из кино, из опыта повседневного удовольствия. Кино оказывается поставщиком недостающих форм, в которых настоящее не удерживается, в которых есть возможность переживать время так, что мысль оказывается по ту сторону настоящего – там, где все суждения ложны, где правда и ложь вообще не имеют значения, где любое мнение, любое утверждение здравого смысла терпит крах. В кинематографе Делёз открывает саму материю сопротивления силам настоящего, властным силам, политическим и экономическим стратегиям. Именно в кинематографе он находит сферу образов, находящихся за пределами сил, описывающих лучше чем что бы то ни было ницшеанскую «волю к власти», – метакино, в котором философия получает шанс на еще одно возвращение.

Москва, апрель 2000 г.

---

[1] Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998, с. 140.

Кино-1

Образ-движение

Предисловие

Эта книга не очерк истории кино — это попытка таксономии, опыт классификации образов и знаков. К тому же в первом томе мы ограничимся только определением элементов, более того — элементов лишь одной части классификации.

Мы часто будем ссылаться на американского логика Пирса (1839–1914), так как он создал общую классификацию образов и знаков, несомненно наиболее полную. Она подобна естественноисторической классификации Линнея или же таблице Менделеева. Но тем не менее кино требует в данном случае нового подхода.

В этой связи следует вспомнить Бергсона, его написанную в 1896 г. *«Материю и память»*, которая оказалась своего рода диагнозом кризиса психологии. После нее уже невозможно стало противопоставлять движение как физическую реальность внешнего мира образу как психической реальности сознания. Открытие Бергсоном «образа-движения» и более глубокого «образа-времени» по сей день сохраняет столь громадное значение, что нельзя сказать наверняка, все ли последствия этого открытия нам известны. Несмотря на, пожалуй, чересчур огульную критику, которой Бергсон чуть позже подверг кинематограф, ничто не может воспрепятствовать объединению бергсоновского «образа-движения» с образом кинематографическим.

В первой части нашего исследования мы будем говорить об образе-движении и его разновидностях. Образ-время станет предметом второго тома. Великие кинорежиссеры, на наш взгляд, сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями. Основа их мышления не понятие, а образ: образ-движение и образ-время. Конечно, в кинематографе много хлама, но такая «продукция», строго говоря, не хуже любой другой, хотя экономические и индустриальные последствия этого невозможно с чем-либо сравнивать. Стало быть, классики кино всего лишь уязвимее других кинематографистов: им неизмеримо легче мешать заниматься их работой. История кино представляет собой длинный мартиролог. От этого кино не перестает быть частью истории искусств и истории — в самостоятельных и незаменимых формах, которые вопреки всему удалось изобрести и внедрить авторам фильмов.

Мы не приводим никаких иллюстраций: нам хотелось бы, чтобы сам наш текст послужил иллюстрацией к великим фильмам, в той или иной мере отпечатавшимся в памяти каждого из нас, к фильмам, взволновавшим нас или, может быть, чему-то научившим.

Глава I
Тезисы о движении
(первый комментарий к Бергсону)

1

Бергсон приводит не один, а целых три тезиса о движении. Первый из них – самый знаменитый, и поэтому есть риск, что он затмит собой два остальных. Как бы там ни было, он является своего рода введением к двум другим тезисам. Согласно этому первому тезису, движение нельзя смешивать с пройденным пространством. Ведь пройденное пространство относится к прошлому, а движение – к настоящему, это акт прохождения. Пройденное пространство делимо, и даже бесконечно делимо, тогда как движение неделимо или же не делится без того, чтобы не менять при каждом делении собственной природы. Отсюда следует, что все пройденные пространства принадлежат к одному и тому же гомогенному пространству, тогда как движения разнородны и не сводимы друг к другу.

Прежде чем развивать второй тезис, напомним его формулировку: вы не можете восстановить движение посредством положений в пространстве или мгновений во времени, то есть через неподвижные «срезы»... Вы осуществляете это восстановление не иначе, как прикидывая к позициям или мгновениям отвлеченную идею последовательности, придавая им механический, однородный и универсальный характер, скопированный с пространства и одинаковый для всех движений. И тогда вы двояко промахнетесь мимо движения. С одной стороны, сколь бесконечно вы ни приближались бы к двум мгновениям или положениям, движение всегда будет происходить в промежутке между ними, а стало быть, у вас за спиной. С другой же стороны, как бы вы ни делили и ни подразделяли время, движение всегда будет происходить в конкретной длительности, а следовательно, каждое мгновение получит собственную качественную длительность. А значит, мы должны противопоставлять две не сводимые друг к другу формулы: «реальное движение → абстрактная длительность» и «неподвижные срезы + абстрактное время».

В 1907 г. Бергсон в «*Творческой эволюции*» выдвинул пресловутую формулировку: движение есть кинематографическая иллюзия. Кинематограф фактически работает с двумя дополняющими друг друга

группами данных: с мгновенными срезами, которые называются образами, и с движением, или безличным, единообразным, абстрактным, невидимым или незаметным временем, которое «находится в глубине» аппарата и «с помощью которого» нам прокручивают вереницы образов[1]. Стало быть, кино показывает нам ложное движение, это типичный пример ложного движения. При этом любопытно, что древнейшей из иллюзий Бергсон дает столь современное и «свежее» имя – «кинематографическая». В действительности, утверждает Бергсон, когда кинематограф при помощи неподвижных срезов восстанавливает движение, он делает лишь то, на что указывали еще мыслители древности (парадоксы Зенона), или то, что присуще естественному восприятию. В этом состоит отличие теории Бергсона от феноменологии, для которой кинематограф скорее порывает с условиями естественного восприятия. «Мы делаем как бы моментальные снимки мимолетной реальности и, поскольку они эту реальность характеризуют, удовлетворяемся нанизыванием их на абстрактное, сплошное и невидимое становление, расположенное в недрах познавательного аппарата... *Так, как правило, действуют восприятие, мыслительный процесс и язык (langage).* Идет ли речь о том, чтобы осмыслять становление, выражать или даже воспринимать его, мы едва ли делаем что-либо иное, кроме включения своего рода внутреннего киноаппарата». Следует ли это понимать так, что, по Бергсону, кинематограф представляет собой всего лишь проекцию и воспроизводство непрерывной и универсальной иллюзии? А что, если люди издавна снимали кино, не подозревая об этом? Но тогда возникает масса вопросов.

И первый из них: не является ли воспроизводство иллюзии, кроме прочего, и как бы ее исправлением? Можно ли из искусственного характера используемых средств сделать вывод и об искусственности результата? Ведь кинематограф работает с фотограммами, то есть с неподвижными срезами, и пользуется двадцатью четырьмя (на заре своего существования – восемнадцатью) образами в секунду. Но, как часто замечали, показывает он нам не фотограмму, а усредненный образ, на который движение не налагается, к которому оно не присовокупляется: движение, напротив того, принадлежит усредненному образу как непосредственная данность. Похоже, что точно так же обстоят дела и с естественным восприятием. Но тут иллюзия исправляется до восприятия, в силу тех условий, которые делают восприятие возможным для субъекта. А вот в кинематографе восприятие исправ-

[1] «*L'évolution créatrice*», р. 753 (305) (далее в тексте – *EC*. – *Прим. пер.*). Мы цитируем тексты Бергсона по так называемому «изданию к столетию»; в скобках мы обозначаем пагинацию современного издания каждой книги (P. U. F.). [Русский перевод: М., Канон-Пресс, Кучково Поле, 1998, с. 294. Здесь и далее цитируется по этому изданию. – *Прим. пер.*]

ляется синхронно появлению образа, но зритель воспринимает показываемое безоговорочно (в этом отношении, как мы увидим, феноменология имеет основание предполагать различие по природе между естественным и кинематографическим восприятием). Словом, кино не добавляет к образу движение, а дает нам непосредственно образ-движение. Несмотря на то, что оно дает нам срез, срез этот обладает подвижностью, это не неподвижный срез + абстрактное движение. Опять же весьма любопытно, что Бергсон, можно сказать, открыл существование этих подвижных срезов, или «образов-движений». И открыл он их до «*Творческой эволюции*» и до официального рождения кино – в 1896 г., в книге «*Материя и память*». Открытие «образа-движения», воспринимаемого вне рамок естественной перцепции, стало чудесной находкой первой главы «*Материи и памяти*». Следует ли полагать, что десять лет спустя Бергсон позабыл о нем?

Или же он поддался иной иллюзии, которая перевернула представление о вещах уже при своем возникновении? Известно, что вещи и люди вынуждены «скрываться», обречены «прятаться» перед тем, как проявиться. Да и как может быть иначе? Ведь они неожиданно возникают среди множества, в которое прежде не входили, и потому, чтобы не оказаться отвергнутыми, должны выдвигать на передний план те качества множества, что они сохраняют. Так сущность вещи никогда не проявляется при ее возникновении, но всегда – в «середине» ее существования, в процессе ее развития, после того, как окрепнут ее силы. И это Бергсон знал лучше, чем кто бы то ни было, ибо он преобразовал философию, поставив вопрос о «новом» вместо вопроса о вечности (каким образом возможны создание и возникновение чего-либо нового?) Например, он утверждал, что новое в жизни не могло появиться у ее истоков, поскольку поначалу жизнь была вынуждена подражать материи... Разве не так же обстоят дела и с кинематографом? Разве кинематограф на заре своего существования не был вынужден имитировать естественное восприятие? Каково было тогда положение вещей в кино? С одной стороны, съемка была фиксированной, что означает пространственную и формальную неподвижность плана; с другой же стороны, кинокамера «смешивалась» с проекционным аппаратом и работала с абстрактным и единообразным временем. Эволюция кино, обретение им собственной сущности или новизны произошли благодаря монтажу, подвижной кинокамере и утрате зависимости съемки от проекции. После этого план перестал быть пространственной категорией, превратившись во временн*ую*; срезы же сделались подвижными. Вот тогда-то кинематограф и обрел те самые «образы-движения» из первой главы «*Материи и памяти*».

Следует отметить, что первый тезис Бергсона о движении сложнее, чем это кажется поначалу. С одной стороны, в нем есть критика всевозможных попыток восстановления движения при помощи прой-

денного пространства, то есть путем наложения неподвижных мгновенных срезов на абстрактное время. С другой же стороны, в первом бергсоновском тезисе заложена критика кинематографа, изобличаемого как одна из упомянутых иллюзорных попыток, как попытка, знаменующая собой кульминацию иллюзии. Но существует также и тезис из «*Материи и памяти*» о подвижных срезах и временн*ых* планах, и он пророчески предвосхитил будущее и сущность кино.

2

Что же касается «*Творческой эволюции*», то в ней представлен именно второй тезис, который уже не сводит все к одной и той же иллюзии о движении, а различает по меньшей мере две несходные между собой иллюзии. Заблуждение всегда в том, что движение восстанавливают через мгновения или положения, но делают это двумя способами, древним и современным. С точки зрения древних, движение отсылает к интеллигибельным элементам, к Формам или Идеям, что сами по себе являются вечными и неподвижными. Само собой разумеется, чтобы восстановить движение, мы схватываем эти формы с точностью до их актуализации в материи как потоке. Это потенциальности, которые переходят в актуальное не иначе, как воплощаясь в материи. Но с другой стороны, движение только и делает, что выражает некую «диалектику» форм, идеальный синтез, наделяющий его мерой и порядком. Значит, понятое таким образом движение является упорядоченным переходом от одной формы к другой, то есть порядком *поз* или *привилегированных моментов*, как в танце. «Считается», что формы и идеи «характеризуют период, чью квинтэссенцию они выражают, тогда как остаток этого периода заполняется переходом от одной формы к другой и сам по себе лишен всякого интереса... Мы замечаем конечный предел или кульминационный пункт (*télos, akmé* — *греч.* «цель, высшая точка», — *прим. пер.*) и строим из него существенный момент, и этого момента, сохраненного в языке (langage) ради выражения факта как целого, бывает достаточно также и для науки, чтобы такой факт охарактеризовать[1].

Современная научная революция состояла в соотнесении движения уже не с привилегированными моментами, а с каким-угодно-мгновением. Даже когда требовалось восстановить движение, *его восстанавливали уже исходя не из формальных трансцендентных элементов (поз), а из имманентных материальных элементов (срезов).* Вместо того, чтобы проводить интеллигибельный синтез движения, осуществляли его чувственный анализ. Именно так, определяя отношение

---

[2] *EC*, p. 774 (330). Рус. пер., с. 314.

между орбитой и временем, необходимым для того, чтобы пройти ее, сформировалась современная астрономия (Кеплер); из соотнесения пространства, пройденного за время падения тела, – современная физика (Галилей); из выведения уравнения плоской кривой, то есть из определения положения точки на подвижной прямой в любой момент построения последней – современная геометрия (Декарт); наконец, появилось дифференциальное исчисление, и с этих пор ученые догадались, что срезы следует считать бесконечно сближаемыми (Ньютон и Лейбниц). И повсюду механическая последовательность каких-угодно-мгновений заменила диалектический порядок поз: «Современная наука должна главным образом определяться своим стремлением принимать время за независимую переменную»[1].

Кинематограф, в сущности, представляется последним ребенком из выявленного Бергсоном потомства. Если взять серию средств передвижения (поезд, автомобиль, самолет и т. д.) и серию средств выражения (графика, фотография, кино), то кинокамера предстанет как посредничающее устройство или даже, скорее, как обобщенный эквивалент средств передвижения. Именно так она предстает в фильмах Вендерса. Когда мы задаемся вопросом о предыстории кино, мы порою принимаемся городить турусы на колесах, так как не знаем ни временны́х границ, ни технологической родословной предмета исследования. И тогда мы в любом случае вольны ссылаться на китайские тени либо на наиболее архаические системы проекции изображений. Однако на самом деле определяющими условиями для кино являются следующие: не просто фото, а именно моментальное фото (фотографирование поз принадлежит к другой линии родословной); равноудаленность друг от друга моментальных кадров; перенос этой равноудаленности на материальную опору, которая и образует «фильм» (пленку отперфорировали Эдисон и Диксон); механизм для прокрутки изображений (зажимы братьев Люмьер). Как раз в этом смысле кино представляет собой систему, воспроизводящую движение *в зависимости от произвольно взятых моментов*, то есть от равноудаленных мгновений, подобранных так, чтобы производить впечатление непрерывности. Всякая иная система для воспроизводства движения через некую упорядоченность поз, проецируемых так, чтобы переходить от одних к другим или же «преобразовываться», кинематографу чужда. Это становится ясным, как только мы пытаемся дать определение мультипликационному фильму: если он безраздельно относится к сфере кино, то только потому, что рисунок образует здесь уже не позу и не законченное изображение, а описание изображения, всегда готового возникнуть или же постепенно исчезнуть. И произойдет это благодаря движению линий и точек, взятых в произвольные моменты

[1] *EC*, p. 779 (335). Рус. пер., с. 319.

проходимого ими пути. Итак, мультипликационный фильм отсылает к картезианской, а не к Евклидовой геометрии. Он показывает нам не изображение, начерченное в отдельно взятый момент, а непрерывность движения, вычерчивающего изображение.

Как бы там ни было, похоже, будто кино подпитывается привилегированными мгновениями. Часто говорят, что Эйзенштейн «вытягивал» из движений или процессов кризисные моменты определенного рода, их-то он и превращал в предмет кино par excellence. Утверждают даже, будто бы он эти моменты называл «пафосом»: так, он отбирал драматичные и критические ситуации, доводил сцены прямо-таки до пароксизма и сталкивал их друг с другом. Но это ни в коей мере не может служить возражением на наши тезисы. Вернемся к предыстории кино и к знаменитому примеру с конским галопом: последний поддается точному разложению лишь посредством графической регистрации Марея и равноудаленных моментальных снимков Мьюйбриджа, соотносящих галоп как организованное целое с произвольно взятыми точками. Если мы как следует выберем равноудаленные снимки, мы обязательно остановимся на важных моментах, то есть на мгновениях, когда лошадь ударяет о землю одним копытом, потом — тремя, двумя и снова одним. Такие моменты можно назвать привилегированными, и все же вовсе не они характеризовали галоп в смысле поз или обобщенных положений тела на древних изображениях. У таких мгновений уже нет ничего общего с позами, и как позы они были бы даже формально невозможны. Если это и привилегированные мгновения, то в смысле примечательных или сингулярных точек, относящихся к движению, а не играющих роль моментов актуализации какой-либо трансцендентной формы. Понятие привилегированных моментов полностью поменяло свой смысл. Привилегированные мгновения у Эйзенштейна или любого другого режиссера — это опять же какие угодно моменты; любой момент попросту может быть обычным *или* уникальным, заурядным *или* примечательным. То, что Эйзенштейн подбирает примечательные моменты, не мешает ему извлекать их при помощи имманентного анализа движения, а вовсе не трансцендентного синтеза. Примечательный или уникальный момент так и остается произвольно взятым из среды остальных моментов. Вот в чем различие между современной диалектикой, приверженцем которой объявляет себя Эйзенштейн, и диалектикой древней. Последняя представляет собой порядок трансцендентных форм, актуализующихся в движении, тогда как первая заключается в производстве и сопоставлении между собой сингулярных точек, имманентных движению. Итак, это производство сингулярностей (качественный скачок) осуществляется путем накопления обычного (количественный процесс), и выходит, что сингулярное берется из произвольного, им может быть что угодно, лишь бы оно было попросту необычным или же неза-

урядным. Сам Эйзенштейн ясно указал, что «пафос» предполагает «органичность» как организованную совокупность произвольно взятых моментов, где должны пройти разрывы[1].

«Какое угодно» мгновение есть мгновение, равноудаленное от любого другого. Следовательно, мы определяем кино как систему, воспроизводящую движение и соотносящую его с произвольно взятыми моментами. Но тут-то мы и сталкиваемся с трудностями. Например, какой интерес в такой системе? С научной точки зрения – не ахти какой. Ведь научная революция состояла в анализе. И если оказывалось необходимым соотносить движение с произвольно взятыми моментами с целью проведения его анализа, то трудно было понять, в чем же выгода синтеза или реконструкции движения, основанной на принципе синтеза. Да, с их помощью можно подтверждать аналитические данные, но это задача не из первостепенных. Вот почему ни Марей, ни братья Люмьер не обольщались изобретением кинематографа. А представляло ли оно хотя бы художественный интерес? Казалось, будто тоже никакого, ведь искусство, на первый взгляд, отстаивает права на более возвышенный синтез движения и остается приверженным позам и формам, которые отвергла наука. Так мы добрались до самой сути двусмысленного положения кино как «индустриального искусства»: кинематограф не был ни искусством, ни наукой.

Между тем современники первых киносеансов порою не оставались в стороне от проделанной искусствами эволюции, которая изменила статус движения везде, даже в живописи. С тем бóльшим основанием от фигур и поз отказались танец, балет и пантомима; они обрели не связанные с позами, неимпульсные значимости, соотносившие движение с произвольно взятыми моментами. Тем самым танец, балет и пантомима превратились в действия, способные реагировать на особенности окружающей среды, то есть на разграничение точек какого-либо пространства или моментов какого-либо события. Все это оказало влияние на кинематограф. С той поры, как в кино пришел звук, стало возможным преобразование музыкальной комедии в один из великих жанров, когда «танец-действие» Фреда Астера развертывается где угодно – на мостовой среди машин, на тротуаре...[2]. Но уже в немом кино Чаплин преобразил пантомиму, превратив ее из искусства поз в искусство-действие. Тем же, кто ставил в упрек Чарли то, что он воспользовался кинематографом, а не послужил ему, Митри ответил, что кино предложило пантомиме новый образец, функцию пространства и времени, непрерывность, созидаемую каждое

---

[1] Об органическом и патетическом, ср.: Э й з е н ш т е й н. Неравнодушная природа, в: Избранные произведения, т. 3, с. 44–71. М., «Искусство», 1964.

[2] K n i g h t A r t h u r, *Revue du cinéma*, no. 10.

мгновение, которую теперь можно разлагать только на примечательные имманентные элементы, вместо того чтобы соотносить с формами, заранее избранными для воплощения[1].

То, что кино полностью соответствует этой современной концепции движения, выразительно продемонстрировал Бергсон. Но хотя в этом и заключалась его отправная точка, он, по-видимому, колебался между двумя путями, один из которых возвращал его к его первому тезису, но зато второй приводил к новым вопросам. Если идти по первому пути, то несмотря на то, что две концепции совершенно несходны между собой с точки зрения науки, результаты их почти идентичны. Фактически к тому же самому сводится восстановление движения с помощью *«вечных поз»* или же *неподвижных срезов:* в обоих случаях мы как бы промахиваемся мимо движения, ибо задаем себе некое целое, предполагаем, будто это целое «дано», тогда как движение происходит лишь тогда, когда целое не дано и не задаваемо. Как только мы задаем себе целое в вечном порядке форм и поз либо в совокупности каких-угодно-мгновений, время становится образом вечности или же следствием выбранной совокупности: реальному движению места больше нет[2]. И все же кажется, будто перед Бергсоном открывался второй путь. Ибо если древняя концепция движения коренится в античной философии, которая ставит себе задачей мыслить вечное, то современной концепции движения, современной науке требуется *иная* философия. Когда мы соотносим движение с произвольно взятыми моментами, мы обязаны обрести способность мыслить о создании нового, то есть примечательного и незаурядного, в любой момент. Таково тотальное преобразование философии, и в конце концов именно эту задачу поставил перед собой Бергсон – наделить современную науку метафизикой, которая ей соответствует, но которой ей недостает, как одной половине – другой половины[3]. Но можно ли на этом пути остановиться? Можно ли отрицать, что искусство тоже должно подвергнуться такому преобразованию? Или утверждать, что кино не является существенным в этом отношении фактором, и даже то, что ему не предстоит сыграть определенную роль в рождении и формировании этой новой мысли, нового образа мышления? И вот Бергсона уже не удовлетворяет подтверждение его тезиса о движении. И хотя его второй тезис «остановился на полпути», он способствовал возникновению другой точки зрения на кино, которое теперь стало уже не усовершенствованным устройством по производству древнейшей иллюзии, а, напротив, органом совершенствования новой реальности.

---

[1] Mitry Jean, «*Histoire du cinéma muet*». Ed. Universitaires, p. 49–51.

[2] *EC*, p. 794 (353). Рус. пер., с. 332–333.

[3] *EC*, p. 786 (343). Рус. пер. с. 326–327.

3

Теперь рассмотрим третий тезис Бергсона, из той же «*Творческой эволюции*». Упрощенно он звучит так: не только мгновение представляет собой неподвижный срез движения, но и движение – подвижный срез длительности, то есть глобального или какого-нибудь частного целого. А это подразумевает, что в движении выражается нечто более глубокое, относящееся к изменению в длительности или в целом. То, что длительность является изменением, вытекает из самого ее определения: она изменяется, и изменяется непрестанно. К примеру, материя движется, но не изменяется. А вот движение *выражает* изменение в длительности или в целом. Проблема здесь возникает, с одной стороны, из-за этой выразительности движения, с другой же – из-за отождествления целого с длительностью.

Движение – это перемещение тела в пространстве. Следовательно, всякий раз, когда мы имеем дело с перемещением частей в пространстве, такому перемещению сопутствует качественное изменение в целом, куда входят эти части. Бергсон в «*Материи и памяти*» приводит массу тому примеров. Скажем, животные движутся не просто так, а для того, чтобы добывать пищу, совершать миграции и т. д. Похоже, движение предполагает нечто вроде разности потенциалов и ставит себе целью ее ликвидировать. Так, если я возьму абстрактные пункты (части) А и В, то движения, связывающего их между собой, я не вижу. Но вот я проголодался и нахожусь в пункте А, а в пункте В можно перекусить. Если я доберусь до пункта В и поем, изменится не только мое состояние, но и состояние целого, включающего в себя пункты А, В и все, что между ними наличествовало. Когда Ахиллес обгоняет черепаху, изменяется состояние целого, включающего черепаху, Ахиллеса и расстояние между ними. Движение всегда предполагает изменение, миграцию, поочередность варьирования. То же самое можно сказать и о теле: так, падение некоего тела предполагает другое тело, притягивающее первое, и в этом падении выражается изменение в целом, охватывающем оба тела. Если же мы перейдем к атомам, то их движения, свидетельствующие о взаимодействии различных частиц материи, с необходимостью выражают модификации, пертурбации и энергетический обмен в глобальном Целом. За пределами перемещения тел Бергсон обнаруживает вибрацию и излучение. И ошибкой было бы полагать, что движутся произвольно взятые элементы, внешние по отношению к качествам. Ведь сами качества – это попросту вибрации, и они изменяются одновременно с движением так называемых элементов[1].

---

[1] Обо всех этих проблемах ср.: «*Matière et mémoire*» (далее в тексте – *ММ*. – *Прим. пер.*), ch. IV, p. 332–340 (220–230). Рус. перевод: А. Бергсон. Материя и память. М., Московский клуб, 1992, с. 278–300. Далее «Материя и память» цитируется по тому же изданию. – *Прим. пер.*

В «*Творческой эволюции*» Бергсон приводит один пример, столь знаменитый, что мы уже не замечаем в нем ничего неожиданного. Когда я кладу сахар в стакан с водой, говорит он, «мне придется ждать, пока сахар растает»[1]. И все же утверждение это любопытно, поскольку Бергсон, на первый взгляд, забыл о том, что сахар можно размешать ложкой. В чем же здесь дело? А дело в том, что движение ложки в воде, поднимающее частицы сахара и превращающее их в суспензию, само выражает изменение в целом, то есть в содержимом стакана, качественный переход от воды, в которой есть сахар, к воде «засахаренной». Если же я помешиваю сахар ложкой, я ускоряю это движение, но я изменяю также и целое, которое теперь включает и ложку, а непрерывное ускоренное движение продолжает выражать изменения целого. «Чисто поверхностные перемещения масс и молекул, изучаемые физикой и химией», стали бы «по отношению к жизненно важному движению, совершающемуся в глубине и представляющему собой уже преобразование, а не перемещение, тем же, чем является остановка движущегося тела по отношению к его движению в пространстве»[11]. И поэтому Бергсон в своем третьем тезисе приводит следующую аналогию:

$$\frac{\text{неподвижные срезы}}{\text{движение}} = \frac{\text{движение как подвижный срез}}{\text{качественное изменение}}$$

Между двумя отношениями различие в том, что левое выражает иллюзию, тогда как правое – реальность.

Своим примером со стаканом воды Бергсон прежде всего хочет сказать: «каким бы ни было мое ожидание, оно выражает длительность как ментальную и духовную реальность. Но с чего это вдруг духовная реальность “дает показания” не только от моего лица, от лица человека ожидающего, но еще и от изменяющегося целого?» И Бергсон утверждает следующее: целое не дано и не задаваемо (задавать целое – хотя бы и двумя различными способами – было заблуждением как древней, так и современной науки). Правда, многие философы и до Бергсона говорили, что целое не дано и не задаваемо, но только из этого они делали вывод, что целое есть понятие, лишенное смысла. Вывод же Бергсона совсем иной: если целое не задаваемо, то причина здесь в том, что оно является Открытым и что ему свойственно непрестанно изменяться или же способствовать возникновению чего-то нового, словом, длиться. «Длительность вселенной должна поэтому составлять единое целое со свободой творчества, которая может иметь в ней место»[2]. И выходит, что всякий раз, как мы оказываемся лицом к лицу с длительностью или же в некоей длительности, мы можем сде-

[1] *EC*, p. 502 (9–10). Рус. пер., с. 46.

[2] *EC*, p.521 (32). Рус. пер., с. 65.

[3] *EC*, p. 782 (339). Рус. пер., с. 323.

лать вывод о существовании какого-то изменяющегося и где-то не замкнутого целого. Известно, что Бергсон вначале открыл длительность как нечто идентичное сознанию. Но затем он глубже проник в тайны сознания и сумел доказать, что длительность существует не иначе, как открываясь в сторону некоего целого либо совпадая с открытостью этого целого. Так же обстоят дела и с живыми организмами: когда Бергсон сравнивает живое с частным или же вселенским целым, он, по-видимому, пользуется старым как мир сравнением[1]. И все-таки он радикально переворачивает смысл составляющих этого сравнения. Ибо если живое представляет собой некое целое, а стало быть, уподобляемо целому вселенскому, то это не значит, что живое является таким же закрытым микрокосмом, каким представляют целое, — напротив, это говорит о том, что живое открыто миру, а мир, макрокосм, сам по себе является Открытым. «Повсюду, где что-нибудь живет, всегда найдется раскрытый реестр, в котором время ведет свою запись»[2].

Если бы потребовалось определить целое, мы определяли бы его через Отношение. И объясняется это тем, что отношение не является свойством объектов; оно всегда экстериорно собственным членам. К тому же оно неотделимо от Открытого и связано с духовным или ментальным существованием. Отношения принадлежат не объектам, а целому, если только не совпадают с закрытым множеством объектов[3]. Благодаря движению в пространстве объекты из того или иного множества изменяют соответствующие позиции. Но через отношения преобразуется или изменяет свои качества целое. И о той же длительности или о времени мы можем сказать, что они являются целым для отношений.

Не следует, однако, путать целое или «целые» с *множествами*. Ведь множества закрыты, а все закрытое замкнуто искусственным путем. Множества всегда представляют собой совокупности частей. Но любое целое не закрыто, а открыто; к тому же в нем нет частей, разве только в весьма специальном смысле, ибо оно не может делиться, не меняя своей природы на каждом этапе деления. «Реальное целое вполне может быть неделимой непрерывностью»[16]. Целое не яв-

---

[1] *EC*, p. 507 (15). Рус. пер., с. 51.

[2] *EC*, p. 508 (16). Рус. пер., с. 52. Единственное, хотя и значительное, сходство между Бергсоном и Хайдеггером именно в этом и состоит: оба объясняют специфичность времени концепцией открытости.

[3] Мы добавляем сюда проблему отношений, хотя она и не была поставлена Бергсоном эксплицитно. Известно, что отношение между двумя вещами не может быть сведено к какому-либо атрибуту одной или другой из них, и тем более — к одному из атрибутов множества. Зато возможность связывать отношения с неким целым остается, если это целое мы мыслим как «континуум», а не как заданное множество.

16 *EC*, p. 520 (31). Рус. пер., с. 64.

ляется закрытым множеством; напротив, оно способствует тому, что множество никогда не бывает абсолютно закрытым, никогда не находит надежного приюта и благодаря этому свойству остается где-то открытым и как бы привязанным тоненькой ниточкой к остальной вселенной. Бергсоновский стакан воды — это настоящее закрытое множество, оно замыкает в себе собственные части: воду, сахар, возможно, даже ложку; но целого здесь нет. Целое созидается, и созидается непрестанно в другом, лишенном частей, измерении; целое есть то, что переводит множество из одного качественного состояния в другое как чистое бесперебойное становление, которое через эти состояния проходит. Именно в этом смысле целое бывает духовным или ментальным. «Стакан воды, сахар и процесс растворения сахара в воде являются только абстракциями, а Целое, из которого они были выделены моими чувствами и мои разумом, развивается, быть может, тем же способом, что и сознание»[1]. Тем не менее это искусственное членение (découpage) любого множества, или закрытой системы, не является чистой иллюзией. Оно имеет веские основания, и если связь всех вещей с целым (эту парадоксальную связь, которая сочетает вещи с Открытым) разорвать невозможно, то ее можно по крайней мере «удлинить», до бесконечности «растянуть», постепенно сделать все тоньше. Дело тут в том, что организация материи способствует возникновению закрытых систем, или множеств, обусловленных собственными частями; а развертывание пространства даже делает такой процесс необходимым. Но вот эти множества находятся в пространстве, а целое или целые — в длительности, более того, сами являются длительностью, коль скоро та непрестанно изменяется. И получается, что две формулы, соответствовавшие первому тезису Бергсона, теперь обретают более строгий статус: «неподвижные срезы + абстрактное время» отсылает к закрытым множествам, чьи части фактически являются неподвижными срезами и последовательными состояниями, высчитываемыми по абстрактному времени; а вот «реальное движение → конкретная длительность» отсылает к открытости некоего длящегося целого, движения которого соотносятся с соответствующим количеством подвижных срезов, пронзающих закрытые системы.

Итак, рассмотрев третий тезис, мы фактически вышли на три уровня: 1) множества, или закрытые системы, которые можно определить по различимым объектам или же отчетливым частям; 2) перемещающее движение, устанавливающееся между этими объектами и модифицирующее их положение; 3) длительность, или целое, духовная реальность, непрестанно изменяющаяся сообразно присущим ей отношениям.

---

[1] *EC*, p. 502–503 (10–11). Рус. пер., с. 47.

Таким образом, получается, что у движения как бы две грани. С одной стороны, движение есть то, что происходит между объектами или частями, с другой же – то, что выражает длительность, или целое. Движение способствует тому, что длительность, изменяя свою природу, делится в объектах, а объекты, обретая глубину и теряя очертания, – воссоединяются в длительности. Стало быть, можно сказать, что движение соотносит объекты некоей закрытой системы с открытой длительностью, а саму длительность – с объектами системы, которой пытается открыться закрытая система. Движение соотносит объекты, между которыми оно устанавливается, с изменяющимся целым, им, движением, выражаемым. И наоборот: благодаря движению целое делится между объектами, а объекты объединяются в целое – и изменяется именно «целое», а не объекты. Объекты или части целого мы можем считать *неподвижными срезами,* но между срезами происходит движение; оно соотносит объекты или части с длительностью изменяющегося целого, а стало быть, выражает изменение целого по отношению к объектам; оно само – как бы *подвижный срез* длительности. И теперь в наших силах понять глубочайший тезис из «*Материи и памяти*»: 1) существуют не только моментальные образы, то есть мгновенные срезы движения; 2) существуют «образы-движения», которые представляют собой подвижные срезы длительности; 3) существуют, наконец, «образы-время», то есть образы-длительность, образы-изменение, образы-отношение, образы-объем – и все это за пределами самого движения...

Глава II
Кадр и план, кадрирование и раскадровка

1

Мы будем исходить из весьма простых определений, даже если впоследствии их придется исправлять. *Кадрированием* называют *обусловленность закрытой или относительно закрытой системы, включающей в себя все, что присутствует в образе*: декорации, персонажей, аксессуары. Следовательно, кадр образует множество, состоящее из большого количества частей, то есть элементов, которые сами входят в подмножества. Их можно досконально пересчитать. Очевидно, что сами эти части присутствуют в образе. Это натолкнуло Якобсона на мысль назвать их объектами-знаками, а Пазолини – «кинемами». Такая терминология вызывает ассоциации с языком (кинемы – это нечто вроде фонем, а план – что-то подобное монеме), но такие сопоставления чисто внешние[1]. Ибо если кадру и можно подыскать аналогию, то только в области информационных систем, а не в лингвистике. Элементы его суть данные – порой весьма многочисленные, а иной раз практически единичные. Следовательно, кадр неотделим от двух тенденций: насыщения и разрежения. Точнее говоря, широкий экран и глубина кадра дали возможность приумножить число независимых данных, так что вторичные сцены предстают на переднем плане, тогда как на заднем плане развертывается основное действие (Уайлер), – или же главное действие от второстепенного отличить уже невозможно (Олтмен). И наоборот, разреженные образы возникают либо тогда, когда весь акцент делается на одном-единственном объекте (так, у Хичкока: стакан молока, освещенный изнутри, в «*Подозрении*», горящий пепел сигареты в черном прямоугольнике окна в «*Окне во двор*»); либо тогда, когда множество лишено некоторых подмножеств (безжизненные пейзажи Антониони, пустые интерьеры Одзу). Как нам представляется, наибольшая разреженность достигается в пустом множестве, когда экран становится абсолютно черным или абсолютно белым. Пример – хичкоковский «*Завороженный*», когда другой стакан молока показывается во весь экран, оставляя на нем образ белый и пустой. Но и благодаря разрежению, и через насыщенность кадр учит нас, что

[1] Ср.: Pasolini. «*L'expérience hérétique*». Payot, p. 263–265.

функция образа не только в том, чтобы его увидеть. Образ прочитывается в такой же мере, что и «смотрится». Кадр же обладает опосредованной функцией записи информации – причем не только звуковой, но и визуальной. Если в образе мы мало что усматриваем, то значит, мы просто плохо умеем его прочитывать и недостаточно оцениваем как его разреженность, так и его насыщенность. Педагогика образа, когда функция записи информации представлена непосредственно, возникает лишь у Годара; кадр теперь становится непрозрачной информационной поверхностью, то затуманенной насыщением, то сведенной к пустому множеству, к белому или черному экрану[1].

Кроме того, прежде кадр был всегда геометричным *или* физическим и в соответствии с этим он образовывал закрытую систему по отношению к избранным координатам или переменным. Следовательно, иногда кадр мыслится как пространственная композиция из параллелей и диагоналей, как состав некоего вместилища, где массы и линии занимающего его образа обретут равновесие, а их движение – инвариант. Так часто бывает у Дрейера; Антониони же, похоже, принимает в крайнем виде эту геометрическую концепцию кадра, предсуществующего тому, что будет в него вписано («*Затмение*»)[2]. Порою же кадр замышляется как динамическая конструкция в действии, неразрывно связанная с заполняющими ее сценами, образами, персонажами и объектами. Метод радужной оболочки у Гриффита, сначала изолирующего лицо, а затем открывающего и демонстрирующего внешнюю среду; вдохновленные японским рисунком исследования Эйзенштейна, адаптирующие кадр к теме; переменный экран Ганса, открывающийся и закрывающийся «в зависимости от потребностей драматургии» и подобно «визуальной гармошке» – все это с самого начала было попытками динамического варьирования кадра. В любом случае кадрирование представляет собой ограничение[3]. Но границы по определению можно понимать двояко: математически и динамически, либо как данные прежде существования тел, чью сущность они фиксируют; либо как простирающиеся именно до той точки, до которой доходят возможности существующего тела. В античности это был один из основных аспектов расхождения между философскими школами платоников и стоиков.

---

[1] Burch Noël, «*Praxis du cinéma*». Gallimard, p. 86: о черном или белом экране, когда он служит уже не просто «знаком препинания», но еще и наделяется неким структурным смыслом.

[2] Ollier Claude, «*Souvenirs écran*». Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 88. Именно это Пазолини анализировал, как «навязчивое кадрирование», свойственное Антониони («*L'expérience hérétique*», p. 148).

[3] Доминик Виллен в неизданной работе, которая содержит интервью с кадрировщиками, анализирует две упомянутые концепции кадрирования: «*Le cadrage cinématographique*».

Кадр является опять же геометричным или физическим и с другой стороны: по отношению к частям системы, которые он одновременно и разделяет, и объединяет. В первом случае кадр немыслим вне жестких геометрических различий. Прекрасный пример здесь – «*Нетерпимость*» Гриффита, где режиссер разрезает экран по вертикали, соответствующей городским стенам Вавилона. При этом справа мы видим по горизонтали наверху приближение царя и дорогу на городской стене – слева же, по горизонтали внизу в городские ворота въезжают и выезжают из них колесницы. Эйзенштейн исследовал влияние золотого сечения на кинематографический образ; Дрейер изучил горизонтали, вертикали, разные виды симметрии, верх и низ, чередование черного и белого; экспрессионисты разрабатывали диагонали и контрдиагонали, пирамидальные и треугольные фигуры, где нагромождаются тела, толпы, места действия, – и сталкивали эти массы так, что получалось прямо-таки «мощение» кадра, «на котором вырисовывается нечто вроде черных и белых клеток шахматной доски» («*Нибелунги*» и «*Метрополис*» Ланга)[1]. Даже свет становится объектом геометрической оптики, когда, следуя экспрессионистической тенденции, либо, как и тьма, занимает половину кадра, либо организуется чередующимися полосами (Вине, Ланг). Линии, отделяющие друг от друга великие стихии Природы, играют первую скрипку, как, например, у Форда: разграничение неба и земли здесь такое, что земля ютится в самом низу экрана. Встречается и отделение земли от воды, а также очень тонкая линия между водой и воздухом, когда вода прячет беглеца на дне или душит жертву у самой своей поверхности («*Я – беглец*» Ле Руа, «*Клан непримиримых*» Ньюмена). Как правило, природные силы кадрируются не тем же способом, что люди и вещи, индивиды – не так, как толпы, а второстепенные стихии – не так, как главные. Получается даже, что в кадре присутствует много разнообразных кадров. Двери, окна, окошечки и слуховые окна, окна в автомобилях и зеркала – все это кадры в кадре. Великие режиссеры обычно питают особое пристрастие к тому или иному из таких вторичных, третичных и пр. кадров. И именно через такую встроенность кадров части целого или закрытой системы не только отделяются друг от друга, но также «вступают в тайный сговор» и объединяются.

С другой стороны, физическая или динамическая концепция кадра вводит размытые множества, которые теперь подразделяются лишь на зоны или участки. Кадр при этом становится объектом не геометрического деления, а физических градуирований. Выглядит это так: интенсивные части кадра, играющие ныне роль частей множества, да и само множество, образуют некую смесь, которая присутствует на всех участках кадра, проходя через все степени освещенности и зате-

---

[1] Eisner Lotte, *«L'écran démoniaque»*. Encyclopédie du cinéma, p. 124.

ненности, по всей шкале светотени (Вегенер, Мурнау). Такова другая тенденция экспрессионистской оптики (некоторым режиссерам, и экспрессионистам, и неэкспрессионистам, присущи обе). Наступает час, когда уже невозможно отличить зарю от сумерек, воздух от воды, а воду от земли во всеобщем хаосе болота или бури[1]. Здесь части различаются и соединяются по степени смешанности, при непрерывной трансформации их смыслов. Множества не могут делиться на части без того, чтобы всякий раз не изменять свой характер: это справедливо не по отношению к делимому (divisible), и не по отношению к неделимому (indivisible), но по отношению к, так сказать, «дивидуальному» (dividuel). Правда, то же самое было уже и при геометрической концепции: она иногда подразумевала встроенность кадров, обозначавшую в таких случаях смену характера кадра. Кинематографический образ всегда «дивидуален». И решающим основанием для такого утверждения является то, что экран, выполняя свою роль рамки кадров, наделяет общей мерой то, у чего ее нет: отдаленный пейзажный план и крупный план лица, звездное небо и каплю воды – части, у которых отсутствует общий знаменатель дистанции, выделенности и света. Во всех этих направлениях кадр обеспечивает детерриториализацию образа.

Кадр также соотносится с углом кадрирования. Происходит это потому, что закрытое множество само по себе является оптической системой, отсылающей к некоей точке зрения на совокупность частей. Разумеется, точка зрения может быть или казаться необычной или даже парадоксальной: в кино встречается и взгляд сверху вниз, и снизу вверх, с самой земли – всех точек зрения не перечесть. Но они предстают как подчиненные прагматическому правилу, действующему не только для повествовательного кино: чтобы избежать бессодержательного эстетизма, им необходимо быть объяснимыми, обнаруживать собственные нормальность и упорядоченность, будь то с позиции более обширного множества, включающего первое, либо с позиции элемента первого множества, который поначалу остается незаметным, впрямую не данным. У Жана Митри описана образцовая в этом отношении последовательность: в «*Человеке, которого я убил*» Любича камера, движущаяся сбоку и на средней высоте, показывает сзади толпу людей, пытается проскользнуть вперед, а затем останавливается на инвалиде, под искалеченной ногой которого открывается вид на военный парад. Итак, камера включает в кадр здоровую ногу, костыль, а под культей – парад. Вот уж действительно необыкновенный угол кадрирования! Но мало того, на другом плане, позади одноногого инвалида, показан другой калека, на этот раз – вовсе без ног, и он смотрит парад именно так, тем самым актуализуя или осуществляя только что

---

[1] Ср.: Bouvier et Leutrat. *«Nosferatu»*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 75–76.

показанную точку зрения[1]. Следовательно, угол кадрирования здесь оправдан. И все-таки это прагматическое правило действует не всегда или, даже когда действует, всего не объясняет. Для обозначения таких аномальных точек зрения, не совпадающих ни с косвенной перспективой, ни с парадоксальным углом и отсылающих к другому измерению образа, Бонитцер ввел весьма любопытное понятие «декадрирования»[2]. Примеры такого «декадрирования» можно найти в «режущих» кадрах Дрейера, в лицах, срезанных по краю экрана в «*Страстях Жанны д'Арк*». К тому же, как мы увидим в дальнейшем, существуют пустые пространства в духе Одзу, кадрирующие мертвую зону, и разрозненные пространства в стиле Брессона. Части всех этих пространств между собой не согласуются, не поддаются никакому повествовательному или, шире, прагматическому оправданию и, возможно, служат подтверждением того, что визуальному образу, помимо функции зрительной, присуща и функция чтения.

Остается закадровое пространство. И это не понятие, обозначающее отсутствие чего-либо; нельзя также определять его лишь через несовпадение двух кадров, один из которых визуальный, а другой – звуковой (как, например, у Брессона, когда звук сообщает о том, чего не видно, и «подхватывает эстафету» визуального вместо того, чтобы его дублировать)[3]. Закадровое пространство отсылает к тому, чего мы не слышим и не видим, и все-таки оно в полном смысле слова присутствует. Правда, присутствие это проблематично и само отсылает к двум новым концепциям кадрирования. Если мы согласимся с альтернативой Базена – каширование или кадр, то получится, что иногда кадр работает как подвижное каширование, то есть все множество частей кадра продлевается в более обширном однородном множестве, с которым кадр сообщается; порою же кадр работает как картина: изолирует необходимую ему систему и нейтрализует ее окружение. Классический пример такого противопоставления – различие между Ренуаром и Хичкоком: у первого пространство и действие неизменно выходят за границы кадра, который всегда выглядит, как «проба с натуры»; у второго же кадр производит «отграничение всех составных частей» и напоминает даже не картину или театральную сцену, а квадратик обоев. Однако же, если частичное множество кадровых элементов формально сообщается с закадровым пространством не иначе, как через позитивные свойства кадра и рекадрирования, то столь же вер-

---

[1] Mitry Jean, *«Esthétique et psychologie du cinéma»*, II. Ed. Universitaires, p. 78–79.

[2] Bonitzer Pascal, *«Décadrages»*, Cahiers du cinéma, no. 284, janvier 1978.

[3] Bresson, *«Notes sur le cinématographe»*. Gallimard, p. 61–62: «Звук никогда не должен спешить на помощь образу, а образ – звуку <...> Ни звуку, ни образу не следует претендовать на роль «сильнейшего», но необходимо, чтобы они работали поочередно и как бы передавая друг другу эстафету».

но, что закрытая, можно даже сказать – «закупоренная» система устраняет закадровое пространство лишь внешне: напротив, она на свой лад наделяет его решающей важностью, даже более определяющей, чем в первом случае[1]. Любое кадрирование обусловливает закадровые явления. Нельзя сказать, что есть два типа кадров и притом только один из них отсылает к закадровому пространству; скорее, существуют два весьма несходных аспекта закадрового пространства, и каждый из них отсылает к своему способу кадрирования.

Делимость материи означает, что ее части входят в разнообразные множества, которые, в свою очередь, непрестанно делятся на подмножества или же сами являются подмножествами более крупных множеств – и так до бесконечности. Потому-то материя определяется одновременно и тенденцией к образованию закрытых систем, и незавершенностью такой тенденции. Всякая закрытая система при этом сообщается с другими. Всегда имеется некая нить, соединяющая стакан подсахаренной воды с Солнечной системой, любое множество – с более крупным. В этом суть того, что называют закадровым пространством: раз множество кадрируется, а стало быть, оно видимо, то существует и другое множество, вместе с которым первое формирует более крупное, и это более крупное множество также может быть видимо, если только оно образует новое закадровое пространство, и т. д. Множество всех этих множеств образует гомогенный континуум – вселенную или же, так сказать, неограниченный план материи. Но, разумеется, «целым» это не будет, хотя такой план или же его непрерывно увеличивающиеся множества обязательно имеют косвенные отношения с целым. Известны неразрешимые противоречия, в которые мы впадем, если станем рассматривать совокупность всех множеств как целое. И не то чтобы понятие целого было совершенно лишено смысла, а просто целое не является множеством и не имеет частей. Целое, скорее, есть то, что мешает любому множеству, сколь бы крупным последнее ни было, замыкаться на себе; целое вынуждает его продлеваться в более крупном множестве. Итак, целое представляет собой нечто вроде нити, пересекающей множества и предоставляющей каждому реализующуюся в обязательном порядке возможность до бес-

[1] Наиболее систематическое исследование закадровых явлений было проведено Ноэлем Бёрчем, и как раз в связи с фильмом Ренуара *«Нана»* (*«Praxis du cinéma»*, p. 30–51). И Жан Нарбони противопоставляет Хичкока Ренуару именно с этой точки зрения (*«Hitchcock, Cahiers du cinéma»*, «Visages d'Hitchcock», p. 37). Тем не менее, как напоминает Нарбони, кинематографический кадр всегда представляет собой каше в том смысле, как его понимал Базен: вот почему закрытому кадрированию Хичкока также свойственны собственные закадровые явления, хотя действуют они совсем по-иному, нежели у Ренуара (это уже не «сплошное и гомогенное пространство на протяженности экрана», а «прерывистое и гетерогенное "офф-пространство"» поверх протяженности экрана», способствующее возникновению виртуальностей).

конечности сообщаться с другими. Следовательно, целое есть Открытое, и отсылает оно не столько к материи и к пространству, сколько ко времени или даже к духу. Стало быть, каким бы ни оказалось отношение между множествами, мы никогда не спутаем продление одних множеств в других с открытостью целого, проходящего через каждое множество. Закрытая система никогда не бывает абсолютно замкнутой; с одной стороны, в пространстве она связана с другими системами при помощи более или менее «тонкой» нити; с другой же стороны, она интегрирована или реинтегрирована в некое целое, сообщающее ей по этой нити, как по проводу, некую длительность[1]. Коль скоро это так, то, возможно, недостаточно будет различать, как у Бёрча, конкретное пространство и воображаемое пространство закадровых явлений: ведь воображаемое становится конкретным, как только, в свою очередь, попадает в поле зрения, то есть перестает быть закадровым явлением. Именно будучи взятым само по себе как таковое, закадровое пространство уже имеет два аспекта, по природе отличающиеся друг от друга. Первый из этих аспектов – относительный, благодаря ему всякая закрытая система отсылает в пространстве ко множеству, которого не видно и которое, в свою очередь, может быть увиденным, даже если включит в себя новое невидимое множество, и так до бесконечности. Другой аспект – абсолютный, через него закрытая система открывается длительности, имманентной целому вселенной, уже не представляющему собой множество и не относящемуся к порядку видимого[2]. *Когда декадрирование не оправдано «с прагматической точки зрения», оно находит свой raison d'être как раз в этом втором аспекте.*

В первом случае закадровое пространство обозначает то, что существует в другом месте – рядом или вокруг; во втором же случае оно говорит о чем-то более тревожащем, о чем даже невозможно сказать, что оно существует, скорее, его следует назвать «настаивающим» или «упорствующим» – это более ярко выраженное Другое Место за пределами гомогенных времени и пространства. Несомненно, эти два аспекта закадрового пространства непрерывно между собой смешиваются. Но когда мы рассматриваем кадрированный образ как закрытую систему, мы можем утверждать, что один аспект одержит победу

---

[1] Все эти вопросы рассмотрел Бергсон в *«Творческой эволюции»,* гл. 1. О «тонкой нити» см. р. 503 (10). Рус. пер., с. 47.

[2] Бонитцер возразил Бёрчу, что «поля становления закадрового пространства» не бывает и что закадровое пространство остается воображаемым, даже если актуализуется с помощью согласования: что-то всегда остается за кадром, и, по Бонитцеру, это сама камера, которая, правда, тоже может появляться в кадре, но тогда она придает образу новую двойственность (*«Le regard et la voix»,* 10–18, р. 17). Эти замечания Бонитцера представляются нам полностью обоснованными. Однако мы полагаем, что закадровому пространству тоже присуща внутренняя двойственность и отсылает она не только к рабочему инструменту.

над другим в зависимости от характера «нити». Чем толще нить, связывающая видимое множество с невидимыми, тем лучше закадровое пространство осуществляет свою основную функцию – добавлять протяженность к пространству. Когда же эта нить становится совсем тонкой, ее роль не ограничивается укреплением закрытости кадра или же устранением отношений кадра с находящимся за его пределами. И разумеется, тонкая нить не может обеспечить полной изоляции относительно закрытой системы: это вообще невозможно. Однако чем тоньше нить, тем больше длительность опутывает систему своей паутиной и тем лучше закадровые явления реализуют свою другую функцию: вводят в систему, которая никогда не бывает полностью закрытой, межпространственное и духовное. Дрейер преобразовал эту взаимосвязь в «аскетический» метод: чем более закрытым в пространственном отношении является образ (даже если он сводится к двум измерениям), тем больше его способность *открываться* четвертому измерению – времени и пятому – Духу, вспомним духовную решимость Жанны или Гертруды[1]. Когда Клод Оллье дает определение геометрическому кадру Антониони, он говорит не только о том, что персонажа, которого ждут, еще не видно (первая функция закадрового пространства), но также и о том, что этот персонаж на мгновение промелькнул в своеобразной зоне пустоты, в «белом на белом, которое невозможно заснять»; эта зона, собственно говоря, невидима (вторая функция). В кадрах же Хичкока все происходит иначе: режиссер не довольствуется тем, что нейтрализует закадровое пространство, «наглухо запирает» закрытую систему и замыкает в образе максимум возможных компонентов; одновременно он превращает образ в *образ ментальный* и (как мы увидим) открытый взаимодействию чисто мыслительных отношений, которые и ткут целое. Именно поэтому мы сказали, что закадровое пространство присутствует всегда, даже в чрезвычайно замкнутых образах. Мы отметили и то, что всегда присутствуют сразу два аспекта закадровых явлений: актуализуемые отношения с другими множествами и виртуальные отношения с целым. Но в одном случае отношения второго рода, более таинственные, достигаются косвенным путем, через посредство продлеваемых отношений первого рода и в последовательности образов; в другом же случае они получаются непосредственно в самом образе, путем ограничения и нейтрализации отношений первого рода.

Подытожим сказанное о кадре. Кадрирование является искусством выбора разного рода частей, которые входят в некое множество. Это множество представляет собой закрытую систему – закрытую относительно и искусственно. Закрытая система, обусловливаемая кад-

---

[1] Дрейера цитирует Морис Друзи (D r o u z y M a u r i c e. *«Carl Th. Dreyer né Nilsson»)*. Ed. du Cerf, p. 353.

ром, может рассматриваться по отношению к данным, которые она сообщает зрителям: она является информационной, а также насыщенной или же разреженной. Рассматриваемая сама по себе и ограниченно, она является геометрической или же физико-динамической. Рассматриваемая же с точки зрения природы собственных частей, она тоже все еще является геометрической, а также физической и динамической. Это оптическая система, когда мы рассматриваем ее по отношению к точке зрения, к углу кадрирования; тогда она бывает прагматически оправданной или же требует более «возвышенной» оправданности. Наконец, она определяет закадровое пространство, будь то в форме более крупного множества, которое ее продлевает, либо в форме интегрирующего ее целого.

2

Раскадровка есть обусловленность плана, а план — обусловленность движения, происходящего в закрытой системе между элементами или частями множества. Но как мы уже видели, движение имеет отношение и к некоему целому, которое по своей природе отличается от множеств. Целое — это то, что изменяется, это Открытое или же длительность. Следовательно, движение выражает изменение целого или же некий этап или аспект этого изменения, какую-либо длительность или ее членение. Таким образом, у движения имеются две стороны, столь же неотделимые друг от друга, как лицевая сторона и изнанка, лицевая и оборотная стороны листа: *это отношение между частями и влияние целого.* С одной стороны, оно модифицирует соответствующие позиции частей некоего множества, напоминающие срезы, каждый из которых сам по себе неподвижен; с другой же стороны, оно само — подвижный срез того целого, чье изменение оно выражает. С одной точки зрения его называют относительным, с другой же — абсолютным. Возьмем фиксированный план, где движутся персонажи: каждый из них изменяет свои позиции в кадрированном множестве, однако же такие модификации были бы совершенно произвольными, если бы они не выражали еще одного явления, находящегося в процессе свершения, — качественного, пусть даже ничтожного, изменения в целом, проходящем через всю их совокупность. Теперь возьмем план, где движется камера: она может перемещаться от одного множества к другому, модифицировать позиции каждого из множеств, но все это необходимо лишь в тех случаях, когда относительные модификации выражают абсолютное изменение целого, проходящее через эти множества. Скажем, камера следует за мужчиной и женщиной: они поднимаются по лестнице, добираются до двери, которую открывает мужчина. Затем ка-

мера покидает их и, отступая, дает один-единственный план. Далее камера поднимается по внешней стене квартиры, вновь попадает на лестницу и спускается по ней. Наконец, наша камера, пятясь, вырывается на тротуар и поднимается по внешней стене дома до тусклого окна квартиры, демонстрируемой снаружи. В этом движении, модифицирующем положения неподвижных множеств относительно друг друга, не было бы необходимости, если бы оно не показывало событие, готовое свершиться с минуты на минуту, изменение в целом, которое само проходит через эти модификации: женщина вот-вот будет убита, в квартиру она вошла по своей воле, но теперь ей не дождаться никакой помощи и убийство неотвратимо. Нам скажут, что все это (*«Исступление»* Хичкока) – пример эллипсиса в повествовании. Но в данном случае не важно, есть ли эллипсис или нет, и даже есть ли повествование. Здесь имеет значение то, что, каким бы ни был план, у него как бы два полюса: он соотносится с множествами в пространстве, куда он вводит модификации в отношениях между элементами или подмножествами; и с целым, выражая абсолютные изменения его в длительности. Это целое никогда не ограничивается эллиптичностью и нарративностью, хотя и может иметь такие качества. Однако же план, каким бы он ни был, всегда имеет следующие два аспекта: он показывает модификации относительных позиций во множестве или множествах и выражает абсолютные изменения в некоем целом или же в глобальном Целом. Одна сторона плана тяготеет к множеству, и он выражает модификации частей множества; другая же его сторона тяготеет к целому, и он выражает его изменение или хотя бы видоизменение. Отсюда – положение плана, который можно абстрактно определить как промежуточное между кадрированием множества и монтажом целого. План тяготеет то к полюсу кадрирования, то к полюсу монтажа. План и есть движение, взятое в своем двояком аспекте: это перемещение частей множества, протягивающегося в пространстве, но это и изменение целого, преображающегося в длительности.

И в этом – не только абстрактная обусловленность плана. Ибо план обретает свою конкретную обусловленность в той мере, в какой он непрестанно обеспечивает переход от одного аспекта к другому, взаимовлияние или распределение двух аспектов, их непрерывное взаимопревращение. Вспомним три бергсоновских уровня: множества и их части; целое, совпадающее с Открытым или с изменениями в длительности; движение, происходящее между частями или множествами, но выражающее также и длительность, то есть изменение в целом. План подобен движению, которое непрестанно обеспечивает взаимопревращение, круговорот. Он делит длительность сообразно объектам, составляющим множество; он объединяет объекты и множества в одной и той же длительности. Он непрестанно подразделяет длительность на «поддлительности», которые сами по себе гетероген-

ны, и объединяет последние в имманентной длительности вселенского целого. И если исходить из того, что эти разделения и объединения осуществляет сознание, то о плане можно будет сказать, что он работает подобно сознанию. Но единственное сознание, которое действует в кино, не имеет отношения ни к нам, зрителям, ни к героям: это камера, то подобная человеку, то ему не подобная, то подобная сверхчеловеку. Возьмем движение воды, движение птицы вдали и движение человека в лодке: они сливаются в едином восприятии, в мирном целом очеловеченной Природы. Но вдруг птица, обыкновенная чайка, стремительно нападает на человека и начинает его клевать: три потока разделяются и становятся внешними по отношению друг к другу. Целое будет преобразовано, но снова переменится: оно станет как бы единым сознанием или восприятием некоего птичьего целого и будет свидетельствовать о полностью «оптиченной» Природе, обернувшейся против человека в бесконечном напряжении ожидания. Целое вновь и по-иному разделится, когда птицы в разных местах разными способами начнут нападать на своих жертв. Затем оно изменится снова, образовав нечто вроде перемирия, когда человеческое и нечеловеческое войдут в неопределенные отношения между собой (*«Птицы»* Хичкока). С таким же успехом можно утверждать, что деление происходит между двумя целыми или что целое находится между двумя делениями)[1]. План, то есть сознание, прочерчивает линию движения, способствующую тому, что предметы, между которыми оно начинает происходить, непрестанно объединяются в некое целое, а это целое – разделяется между вещами («дивидуальное»).

Распадается и вновь объединяется само движение. Распадается оно согласно элементам, с которыми оно взаимодействует в рамках множества: одни элементы остаются неподвижными, другим движение приписывается, третьи производят или претерпевают некое простое или делимое движение... Но движение также и вновь объединяется в значительном, сложном и неделимом движении, зависящем от целого, чье изменение оно выражает. Некоторые типы значительного движения можно рассматривать как индивидуальность того или иного автора; они характеризуют целое всего фильма или даже всего творчества этого автора, но также и взаимодействуют с относительным движением определенного маркированного образа или же детали этого образа. В классическом исследовании *«Фауста»* Мурнау Эрик Ромер продемонстрировал не только то, как между людьми и предметами распределяются отношения расширения и сжатия в «пространстве картины», но еще и как в «пространстве фильма» выражаются подлинные Идеи: Добро и

---

[1] О разделении и объединении потоков. Ср.: B e r g s o n, *«Durée et simultanéité»*, ch. III (за образец Бергсон принимает три потока: сознания, текучей воды и летящей птицы).

Зло, Бог и Сатана[1]. Орсон Уэллс зачастую описывает два сочетающихся движения, одно из которых напоминает линейный бег по горизонтали в своеобразной вытянутой клетке с большими просветами между прутьями, а другое – вычерчивание окружности, чья вертикальная ось «работает» сверху вниз при наезде сверху и снизу вверх при наезде снизу. Если именно такими движениями уже было одушевлено литературное творчество Кафки, то из этого можно сделать вывод о сходстве между Уэллсом и Кафкой, которое не сводится к фильму *«Процесс»,* а скорее объясняет, почему Уэллсу потребовалось непосредственно сопоставлять собственное творчество с кафкианским; если же такие движения вновь обнаруживаются и глубинным образом комбинируются в *«Третьем человеке»* Рида, то отсюда, пожалуй, можно заключить, что Уэллс не просто играл в этом фильме, а принимал деятельное участие в его создании либо то, что Рид был учеником Уэллса и вдохновлялся его творчеством. В большинстве фильмов Куросавы прослеживается его излюбленный прием, напоминающий японский лжеиероглиф: толстая вертикальная черта спускается по экрану сверху вниз, тогда как два боковых – и более мелких – движения прорезают экран справа налево и слева направо; такое сложное движение, как мы увидим, соотносится с целым фильма, со способом замышления такого целого. Анализируя некоторые фильмы Хичкока, Франсуа Реньо выделил для каждого из них глобальное движение или же «основную форму, геометрическую либо динамическую», которые в чистом виде могут считаться фирменными приемами Хичкока: «спирали из *"Головокружения"*, ломаные линии и контрастная черно-белая структура кадра в *"Психо"*, уносящиеся вдаль Декартовы координаты из фильма *"К северу через северо-запад"*...» И, возможно, значительные движения из этих фильмов, в свою очередь, являются компонентами еще более великого движения, в котором можно было бы выразить целое всего творчества Хичкока и то, как это творчество развивалось и изменялось. Не меньший интерес представляет и другое направление, в соответствии с которым значительное движение, касающееся изменяющегося целого, разлагается на движения относительные, на локальные формы, обращенные к соответствующим позициям частей некоего множества, к атрибуциям, обращенным к лицам и предметам, к перераспределениям элементов. Реньо изучил эти явления у Хичкока (так, в *«Головокружении»* большая спираль может стать не только головокружением героя, но также и петлей, которую он прочерчивает своим автомобилем, или же заколкой в волосах героини)[2]. Анализ такого рода желательно провести для каждого режиссера, он станет программой необходимых исследований для

[1] Rohmer Eric, *«L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau»,* 10–18.

[2] Regnault François, «Systéme formel d'Hitchcock» в: *«Hitchcock/ Cahiers du cinéma».* О составе движения, выражающего целое всего творчества, ср. р. 27.

любого анализа любого режиссера, именно это можно назвать стилистикой: во-первых, движение, происходящее между частями включенного в кадр множества, или же от одного множества к другому при повторном кадрировании; во-вторых, движение, выражающее целое всего фильма или всего творчества; в-третьих, способ взаимоотражения, взаимопревращения этих двух движений. Ибо это одно и то же движение, то творящееся, то распадающееся; это два аспекта одного и того же движения. А это движение и есть план, заполненный промежуток между целым, которому присущи изменения, и множеством, имеющим части, непрестанно друг в друга превращающиеся сообразно двум сторонам движения.

План и есть образ-движение. В той мере, в какой он соотносит движение с изменяющимся целым, он представляет собой подвижный срез некоей длительности. Описывая образ политической манифестации, Пудовкин заметил: это как если бы мы поднялись на крышу дома, чтобы обозреть ее, затем – спустились к окну на первом этаже, чтобы прочесть надписи на плакатах, и наконец смешались с толпой...[1]. И все-таки только «как если бы»: ведь в естественном восприятии задействованы прерывания, длительные остановки, фиксированные точки или разрозненные точки зрения, движущиеся тела или даже ярко выраженные носители движения, а вот кинематографическая перцепция работает непрерывно, сплошным движением, неотъемлемой частью которого являются даже остановки, превращающиеся в вибрацию как таковую. Возьмем, к примеру, знаменитый план из *«Толпы»* Кинга Видора, Митри назвал его «одним из прекраснейших тревеллингов во всем немом кино»: камера движется против толпы, затем устремляется к небоскребу, карабкается на двадцатый этаж, берет в кадр одно из окон, обнаруживает зал, полный конторских столов, проникает туда, продвигается по залу и добирается до стола, за которым сидит герой. Или возьмем не менее знаменитый план из *«Последнего человека»* Мурнау: камера находится на велосипеде и сначала попадает в лифт, спускается в нем, сквозь оконные стекла схватывает зал фешенебельного отеля, непрестанно разлагая и соединяя движения, – затем она «просачивается сквозь вестибюль и в громадные автоматически открывающиеся двери – и все это в едином и совершенном движении». На самом деле камера использует здесь два движения, два движущихся тела или средства передвижения: лифт и велосипед. Она может показать одно, являющееся частью образа, и скрыть другое (в некоторых случаях она может показать в образе и саму камеру). Впрочем, это детали. Что действительно важно – так это то, что подвижная камера служит чем-то вроде *обобщенного эквивалента* всех средств передвижения, какие она показывает или какими пользуется (самолет, автомобиль, пароход, ве-

[1] Цит. по кн.: Lherminier, *«L'art du cinéma»*/ Seghers, p. 192.

лосипед, метро, собственные ноги...). Такую эквивалентность Вендерс сделал душой двух своих фильмов, *«С течением времени»* и *«Алиса в городах»,* тем самым введя в кинематографе рефлексию об особо конкретном кино. Иначе говоря, особенностью кинематографического образа-движения является обнаружение в транспортных средствах или движущихся телах движения с их общей субстанцией, или же извлечение из движений подвижности, составляющей их сущность. Таков завет Бергсона: исходя из тела, с которым наше естественное восприятие связывает движение как с его носителем, извлечь простое цветное «пятно», образ-движение, «сам по себе сводящийся к серии чрезвычайно быстрых колебаний» и «являющийся по сути движением движений»[1]. И вот получается, что то, к чему Бергсон считал кино совершенно неспособным, поскольку принимал во внимание лишь происходящее внутри аппарата (однородное и абстрактное движение вереницы образов), оказалось сильной стороной аппарата, его превосходной способностью: создание образа-движения, то есть чистого движения, отвлеченного от тел и собственных причин. И это не абстрагирование, а освобождение. Это всегда «звездные моменты» кино – как у Ренуара, когда камера покидает персонажа и даже поворачивается к нему спиной, предпринимая самостоятельное движение, к исходу которого она вновь обнаруживает персонажа[2].

Тем самым план оперирует подвижными срезами движения и не довольствуется выражением длительности изменяющегося целого, но непрестанно варьирует тела, части, точки зрения, размеры, дистанции, соответствующие позиции тел, образующие множество частей образа. Каждый из указанных элементов создается через другой. И дело здесь в том, что чистое движение вызывает варьирование элементов множества, имеющих разные знаменатели, при помощи их дробления; дело в том, что чистое движение разлагает и вновь объединяет эти множества и к тому же соотносится с принципиально открытым целым, которое отличает способность непрестанно «твориться», то есть изменяться и длиться. И наоборот. Наиболее глубоко и поэтично эту природу плана как чистого движения выразил Эпштейн, сравнив его с кубистической или симультанеистской живописью: «Все плоскости делятся на части, усекаются, разлагаются, ломаются, как это происходит, согласно нашему воображению, в тысячефасеточном глазу насекомого. Начертательная

---

[1] Bergson, *«Matiere et mémoire»,* p. 331 (219). Рус. пер., с. 277; *«La pensée et le mouvant»,* p. 1382–1383 (164–165). О «движении движений» часто говорит и Ганс.

[2] Ср. анализ Андре Базена, прославивший знаменитое панорамное движение Ренуара в *«Преступлении господина Ланжа»:* камера покидает персонажа в углу двора, поворачивается в противоположную сторону, обшаривает пустую зону декора, а затем ожидает персонажа в другом конце двора, где герой готовится совершить преступление (*«Jean Renoir».* Champ Libre, p. 42: «это потрясающее движение камеры <...> представляет собой пространственное выражение всей мизансцены»).

геометрия, вычерчивание плана какого-то обрывка. Вместо того чтобы самому подвергаться воздействию перспективы, этот художник рассекает ее, входит в нее. <...> Тем самым внешнюю перспективу он заменяет *перспективой изнутри* – многообразной, переливающейся всеми цветами, колышущейся, изменчивой и сжимающейся, подобно волосяному гигрометру. Справа она не такая, как слева, вверху не такая, как внизу. Иными словами, дробные куски реальности, которые показывает такой художник, не имеют общих знаменателей ни по дистанции, ни по рельефности, ни по цвету»[1]. Так происходит оттого, что кино – еще более непосредственно, нежели живопись, – показывает рельефность и перспективу во времени: само время оно дает в виде перспективы или рельефа. И как раз поэтому время фактически обретает способностью сжиматься или расширяться, а движение – замедляться или ускоряться. Эпштейн очень точно характеризует понятие плана: это подвижный срез, то есть *временная перспектива или модуляция*. Отсюда становится ясным различие между образом кинематографическим и образом фотографическим. Фотография – это как бы продукт формовки: предзаданная форма организует внутренние силы предмета так, что в определенный момент они приходят в состояние равновесия (неподвижный срез). А вот модуляция по достижении равновесия не останавливается, она непрестанно модифицирует форму, делая ее изменчивой, текучей, временной[2]. Именно таков образ-движение, который Базен с этой точки зрения противопоставил фотографическому: «С помощью объектива фотограф работает с настоящим световым отпечатком, то есть занимается формованием <...> Кино [же] осуществляет парадокс: оно подражает времени объекта и вдобавок получает отпечаток его длительности»[3].

3

Что же происходило в эпоху неподвижной камеры? Об этом сказано немало. Во-первых, кадр определялся единственной и «лобовой» точкой зрения, точкой зрения зрителя на застывшее множество, а значит, переменные множества не сообщались между собой, и одни из них не отсылали к другим. Во-вторых, план представлял собой чисто пространственную детерминированность и обозначал «пространственный срез»

---

[1] Epstein, *«Ecrits»*, I. Seghers, p. 115. Эпштейн написал это о Фернане Леже, который, несомненно, был художником, чрезвычайно близким к кинематографу. В тех же выражениях Эпштейн описывал и кино как таковое (p. 138, p. 178).

[2] Общие рассуждения об этом различии между формовкой и модуляцией, ср.: Simondon, *«L'individu et sa genese physico-biologique»*. P. U. F., p. 40–42.

[3] Bazin Andre, *«Qu'est-ce que le cinéma?»*. Ed. du Cerf, p. 151.

на каком-то расстоянии от камеры — от крупного плана к отдаленному (неподвижные срезы): следовательно, движение как таковое не выделялось, а оставалось неразрывно привязанным к элементам, персонажам и вещам, служившим его носителями или причиной. Наконец, целое сливалось с множествами в глубинном измерении и показывалось так, как его пробегает движущееся тело при переходе от одного пространственного плана к другому, от одного параллельного среза к другому, и каждый из них был самостоятелен и подлежал «отделке» независимо от других — следовательно, в кино не показывались ни изменения, ни длительность в собственном смысле слова, поскольку длительность подразумевает совершенно иную концепцию глубины, когда параллельные зоны перемешиваются и смещаются, а не просто налагаются друг на друга. Таким образом, на заре кинематографа не столько использовался образ-движение, сколько образ в движении; и вот это-то первобытное кино и критиковал Бергсон.

И все же, если мы спросим, как тогда строился образ-движение, или же как движение извлекалось из живых существ и предметов, мы должны будем констатировать, что происходило это двумя различными способами, и в обоих случаях незаметно: с одной стороны, разумеется, при помощи подвижной камеры, когда сам план становился подвижным; но с другой стороны, еще и посредством монтажа, то есть путем согласования планов, когда каждый из них или их бо́льшая часть могли оставаться совершенно неподвижными. «Чистая» подвижность могла достигаться этим путем, она извлекалась из движений персонажей при весьма незначительной подвижности камеры: так случалось даже чаще всего и, к примеру, в *«Фаусте»* Мурнау, где съемка подвижной камерой была зарезервирована за исключительными сценами или же примечательными моментами. И получалось так, что упомянутые два средства в период их возникновения определенно следовало скрывать: должны были оставаться незаметными не только монтажные соединения (например, «осевое» согласование), но также и движения камеры в случаях, когда речь шла о заурядных моментах или банальных сценах (движения, по своей медлительности близкие к порогу восприятия)[1]. Происходило это потому, что две указанные

---

[1] Эти существенные вопросы были проанализированы Ноэлем Бёрчем: 1. Монтажное соединение и движение камеры в банальных случаях возникают совершенно независимо друг от друга; монтажное соединение узаконил Гриффит, пользовавшийся подвижной камерой лишь в исключительных случаях (*«Рождение нации»*); что же касается повсеместного применения подвижной камеры, здесь первым оказался Пастроне, который, однако, пренебрегал монтажным соединением и «был упрямым сторонником фронтальности, типичной для примитивного раннего кино» (*«Кабирия»*). 2. И все же оба метода, и Гриффита, и Пастроне, имеют в виду одно и то же условие намеренно отыскиваемой неприметности (Burch Noël, *«Marcel L'Herbier»*. Seghers, p. 142–145).

формы съемки применялись лишь для того, чтобы реализовать потенциал, содержащийся в примитивных неподвижных образах, то есть в движении, пока еще неразрывно связанном с живыми существами и предметами. Именно такое движение, которое уже тогда было отличительной особенностью кино и притязало на «освобождение», не могло удовлетворяться рамками, за которые ему не позволяли выходить примитивные условия съемки. И получалось, что так называемые примитивные образы, настоящие образы в движении, определялись не столько своим состоянием, сколько своей тенденцией. Пространственные неподвижные планы тяготели к чистому образу-движению, и эта тенденция незаметно возобладала благодаря наделению камеры пространственной подвижностью или же монтажу во времени подвижных или даже фиксированных планов. Как говорил Бергсон (хотя он и не считал, что это утверждение звучит в пользу кино), вещи никогда не определяются своим изначальным состоянием, но всегда – скрытой в этом состоянии тенденцией.

Термин «план» можно закрепить за неподвижной пространственной обусловленностью, за срезами пространства или дистанциями по отношению к камере: таково мнение Жана Митри, и не только когда он изобличает выражение «план-эпизод», которое, по его мнению, не имеет смысла, но еще и тогда, когда он видит в тревеллинге не один план, а последовательность планов. В таком случае последовательность планов получает себе в наследство и движение, и длительность. Но поскольку это понятие оказалось недостаточно определенным, для того чтобы выделить единицы движения и длительности, потребовалось создать более точные понятия: мы увидим это в случаях с «синтагмами» Кристиана Метца и с «сегментами» Реймонда Беллура. Однако же, с нашей теперешней точки зрения, понятие плана может обладать достаточными единством и широтой, если употреблять его во всей полноте его проективных, перспективных и временн*ых* смыслов. По сути дела, всякая единица относится к единству действия, а последнее уже само по себе охватывает множество пассивных или претерпевающих воздействие элементов[1]. Планы как неподвижные пространственные детерминации в этом смысле вполне могут быть и множеством, соответствующим единству плана как подвижного среза или временн*о*й перспективы. Единство варьируется в зависимости от множества, которое оно включает в себя, но от этого оно не перестает быть единством коррелятивного ему множества.

Здесь различается несколько типов случаев. В первом из них план определяется непрерывным движением камеры независимо от изме-

---

[1] Bergson, *«Essai sur les données immédiates de la conscience»*, p. 55 (60). Рус. пер., с. 71. [Русский перевод: Бергсон А., *«Опыт о непосредственных данных сознания»*. М., Московский клуб; 1992. Далее везде цитируется по этому изданию.]

нений угла и многочисленных точек зрения (например, при тревеллинге). Во второй разновидности единство плана достигается непрерывностью монтажного соединения, и безразлично, включает ли это единство два или несколько последовательных планов, которые к тому же могут быть неподвижными. С таким же успехом подвижные планы могут выделяться всего-навсего при помощи материальных условий и образовывать безупречное единство в зависимости от характера их соединения: таковы, например, два наезда сверху в *«Гражданине Кейне»* Орсона Уэллса, когда камера буквально пронзает оконное стекло и проникает внутрь большой комнаты, и происходит это в первый раз – под покровом дождя, который бьет в стекло и замутняет его, а во второй – при грозе, когда стекло разбивается от удара грома. В третьем же типе случаев мы сталкиваемся с фиксированным или неподвижным планом большой длительности, с «планом-эпизодом», при котором имеется глубинное строение кадра: такой план содержит в себе сразу все пространственные срезы – от крупного плана к отдаленному, но тем не менее обладает неким единством, позволяющим определить его именно как план. Главное здесь то, что глубина понимается уже не в духе «примитивного» кинематографа, как наложение друг на друга параллельных срезов, в каждом из которых происходит самостоятельное действие, когда их только пересекает одно и то же движущееся тело. У Ренуара или Уэллса, наоборот, множество движений распределяются в глубинном направлении так, чтобы между ними устанавливались связи, действия и реакции, которые уже никогда не развертываются в одном и том же плане и рядом, а располагаются ступенчато, на разных дистанциях и при переходе от одного плана к другому. Единство плана достигается здесь непосредственной связью между элементами, берущимися из множества наложенных друг на друга планов, которые теперь невозможно изолировать: соотношение между ближними и отдаленными частями и образует единство. В истории живописи аналогичная эволюция происходила между XVI и XVII веками: наложение планов, каждый из которых оказывался заполнен собственной сценой – при том, что персонажи сцен сталкивались, – уступило место другой концепции глубины, когда персонажи располагаются по диагонали и как бы обращаются друг к другу из одного плана в другой, когда элементы одного плана воздействуют и реагируют на элементы другого, когда ни одна из форм и ни один из цветов не замыкаются в одном плане, а все, что расположено на переднем плане, показывается в аномально увеличенном виде, но входит в непосредственные отношения с задним планом при помощи резкого уменьшения размеров[1]. В четвертом

[1] Эти две концепции глубины в живописи были исследованы Вёльфлином в превосходной главе из *«Principes fondamentaux de l'histoire de l'art»*. Gallimard. («Plans et profondeur»). В кинематографе эволюция в точности повторилась, о чем свидетель-

типе случаев план-эпизод (существует множество его разновидностей) уже не имеет в виду ни какую бы то ни было глубину, ни наложение, ни задний план: наоборот, все пространственные планы он «расплющивает» на одном-единственном переднем плане, проходящем через серию кадров так, что при единстве плана получается совершенно плоскостной образ, с которым соотносится многократное рекадрирование. Так работал Дрейер, чьи планы-эпизоды аналогичны плоским изображениям и устраняют всяческие различия между разными пространственными планами, ибо движение проходит ряд перегруппировок, заменяющих смену плана (*«Слово», «Гертруда»*)[1]. Образы без глубины или же просто мелкие формируют текучий или скользящий план, который противостоит объемности глубоких образов.

Во всех рассмотренных смыслах плану фактически присуще некое единство. Это единство движения, достигающееся с помощью включаемых в него и ему не противоречащих коррелятивных множеств[2]. Об этом единстве мы только и можем сказать: оно должно от-

---

ствуют два совершенно несходных аспекта глубинного строения кадра, проанализированные Базеном («Pour en finir avec la profondeur du champ». *Cahiers du cinéma,* no. 1, avril 1951). Несмотря на ряд оговорок, Митри соглашается с Базеном в главном: на заре кинематографа глубина достигалась при раскадровке, проводившейся согласно наложенным друг на друга изолированным срезам, каждый из которых был замкнут на себе (например, у Фейада и Гриффита), но у Ренуара и Уэллса появляется иной прием, заменяющий срезы непрерывным взаимодействием и обходящийся без переднего и заднего планов. Персонажи уже не располагаются в одном и том же плане, а соотносятся между собой, как бы обращаясь друг к другу из одного плана в другой. Первые примеры такой глубины нового типа мы, по-видимому, находим в *«Алчности»* Штрогейма, и они в деталях соответствуют вёльфлиновскому анализу: например, в одной сцене женщина «выскакивает» на передний план, тогда как ее муж входит в дверь на заднем плане, но между героями движется луч света.

[1] Попытка Хичкока дать в *«Веревке»* один-единственный план-эпизод на весь фильм (прерываемый только сменами ролика) относится к последнему случаю. На это Базен возражал, что план-эпизод у Ренуара, Уэллса и Уайлера порывал с традиционными раскадровкой и планом, а вот Хичкок их сохранял, довольствуясь «непрерывной последовательностью перегруппировок кадров». А Ромер и Шаброль справедливо заметили, что именно Хичкок – и это его открытие – преобразовал традиционный кадр, тогда как Уэллс, наоборот, его сохранил (*«Hitchcock»*. Ed. d'Aujourd'hui, p. 99).

[2] Бонитцер проанализировал все эти типы плана, глубину кадра, планы без глубины и даже современные планы, которые он назвал «противоречивыми» (у Годара, Зиберберга, Маргерит Дюрас) в книге *«Le champ aveugle»*. Cahiers du cinéma-Gallimard. И, несомненно, среди современных кинокритиков именно Бонитцер больше других интересуется понятием плана и его эволюцией. Нам представляется, что его весьма доскональный анализ с полным основанием привел его от новой концепции плана как связного единства к новой концепции единств (эквиваленты которой можно обнаружить в естественных науках). И все же он черпает из нее скорее, сомнения в обоснованности понятия плана и изобличает его «разнородный, двусмысленный и, в основе своей, надувательский характер». Лишь в этом мы не можем с ним согласиться.

вечать двум требованиям, соотноситься с целым, изменения которого оно выражает на протяжении всего фильма, а также соотноситься с частями, чьи сдвиги в пределах каждого множества, а также от одного множества к другому оно определяет. Очень ясно эти два требования выразил Пазолини. С одной стороны, говорит он, кинематографическое целое представляет собой один и тот же аналитический план-эпизод, по праву неограниченный и теоретически непрерывный; с другой же стороны, части фильма по сути являются дискретными, разбросанными и рассеянными планами, между которыми невозможно установить какую-либо связь. Стало быть, целому необходимо отвергнуть собственную идеальность и стать синтетическим целым фильма, реализующимся в монтаже частей; части же, наоборот, необходимо подбирать и координировать, а также применять в соединениях и связях, которые восстанавливают виртуальный план-эпизод или аналитическое целое фильма при помощи монтажа[1].

Однако же такого перераспределения не бывает ни де-юре, ни де-факто (у Пазолини оно связано с большой неприязнью к плану-эпизоду, всегда сохраняемому как виртуальность). Де-юре и де-факто существуют два аспекта, выражающие напряженность плана как единства. С одной стороны, части и их множества входят в относительные непрерывности, и происходит это посредством незаметных согласований, при помощи движений камеры, через фактические планы-эпизоды с глубиной кадра или же без нее. Но всегда имеются еще и купюры или разрывы, даже в случаях, когда непрерывность восстанавливается «задним числом», – и они достаточно ясно показывают, что целого здесь нет. Целое вступает в игру с другой стороны и относится к иному порядку: это то, что мешает множествам замыкаться на себе или одним на других и свидетельствует об их открытости, несводимой как к непрерывностям, так и к разрывам межд ними. Появляется оно в измерении длительности, которая изменяется, и изменяется непрестанно, и в *ложных монтажных соединениях,* представляющих собой один из важнейших полюсов кино. Ложное соединение может выступать в рамках одного множества (Эйзенштейн) или же при переходе от одного множества к другому, между двумя планами-эпизодами (Дрейер). И как раз поэтому ошибкой было бы утверждать, что план-эпизод лишь интериоризует монтаж в съемку фильма; наоборот, план-эпизод ставит особые проблемы монтажа. В одной из бесед о монтаже Нарбони, Сильвия Пьер и Риветт спрашивают: куда делась Гертруда, куда ее дел Дрейер? И отвечают: ушла в монтажную склейку[2]. Ложное соединение не является ни соединением в непрерывнос-

[1] Pasolini. *«L'expérience hérétique»,* p. 197–212.

[2] Narboni, Pierre Sylvie et Rivette. «Montage». *Cahiers du cinéma,* no. 210, mars 1969.

ти, ни разрывом, ни прерыванием соединения. Ложное соединение само по себе является одним из измерений Открытого, которое ускользает от множеств и их частей. В нем реализуется другая возможность закадровых явлений, иное место или пустая зона, то «белое на белом, которое невозможно заснять на пленку». Гертруда ушла в то, что Дрейер называл четвертым и пятым измерениями. Ложные соединения отнюдь не нарушают целое, но возникают под его воздействием и вбивают клин во множества и их части; что же касается подлинных соединений, то они проявляют противоположную тенденцию, тенденцию частей и множеств к воссоединению с ускользающим от них целым.

Глава III
Монтаж

1

Монтаж проходит через соединения, купюры и ложные соединения и определяет глобальное Целое (третий бергсоновский уровень). Эйзенштейн неустанно повторял, что монтаж и есть целое фильма, его Идея. И все-таки почему же объектом монтажа является именно целое? Конечно же, с самого начала и до самого конца в фильме что-то меняется, что-то уже изменилось. Но только кажется, будто это изменяющееся целое, это время или же эта длительность могут быть уловлены лишь опосредованно, через выражающие их образы-движения. Монтаж и есть та операция, что направлена на образы-движения с целью извлечения из них целого, идеи, *образа времени*. Образ времени обязательно получается косвенным путем, ибо он «вытекает» из образов-движений и их взаимоотношений. Тем не менее нельзя сказать, что очередь монтажа наступает в конце. Необходимо даже, чтобы целое всегда было на первом месте, чтобы оно подразумевалось. И это тем более, что, как мы уже видели, образ-движение сам по себе далеко не всегда подразумевает подвижную камеру (в эпоху Гриффита и впоследствии), гораздо чаще он рождается из последовательности фиксированных планов, которая предполагает монтаж. Если мы рассмотрим три уровня: детерминированность закрытых систем, детерминированность движения, происходящего между частями одной системы, и детерминированность изменяющегося целого, выражающегося в движении, – то обнаружим, что между этими уровнями существует такая циркуляция, что каждый из них может содержать в себе или предвосхищать другие. И получается, что некоторые режиссеры относят монтаж к плану или даже к кадру и тем самым считают монтаж сам по себе не особенно важным. Тем не менее специфичность трех операций остается вплоть до их интериорности по отношению друг к другу. И на долю монтажа, проявляющегося как в самом себе, так и в чем-либо ином, выпадает представление косвенного образа времени, длительности. Причем не гомогенного времени или опространствленной длительности, вроде той, которую изобличил Бергсон, но настоящей длительности и подлинного времени, вытекающих из членения

образов-движений, согласно более ранним текстам Бергсона. Но вот имеются ли, кроме образов-движений еще и непосредственные образы, каждый из которых можно назвать образом-временем, в какой мере они отделяются от образов-движений, и наоборот, в какой мере они опираются на некие неведомые аспекты этих образов – все это пока неясно.

Монтаж – это композиция, схема действия образов-движений, составляющая косвенный образ времени. А известно, что со времени философов древности существует множество способов представить время в зависимости от движения и по отношению к движению, согласно различным композициям. Вероятно, мы обнаружим это разнообразие в различных «школах» монтажа. Мы почитаем Гриффита не за то, что он изобрел монтаж, а за то, что он поднял его на уровень особого измерения. По-видимому, в области монтажа можно различать четыре значительные тенденции: органическую тенденцию американской школы, диалектическую тенденцию советской школы, количественную тенденцию довоенной французской школы и интенсивную тенденцию школы немецкого экспрессионизма. В каждой из этих групп режиссеры могут значительно отличаться друг от друга, но тем не менее у них есть общие темы, проблемы и интересы, – словом, их объединяет идейная общность, которой в кино, да и не только в нем, достаточно для формирования понятий школы и тенденции. Рассмотрим же кратко эти четыре тенденции монтажа.

Гриффит понимал композицию образов-движений как организацию, организм, значительное органическое единство. В этом и заключалось его открытие. Организм прежде всего представляет собой единство в разнообразном, то есть множество, состоящее из дифференцированных частей: так, существуют мужчины и женщины, богачи и бедняки, город и деревня, север и юг, внешний вид и внутреннее убранство жилищ и т. д. Эти части берутся в бинарных отношениях, образующих *параллельный чередующийся монтаж,* когда образ одной части следует за образом другой в некоем ритме. Но частям и множеству, кроме всего прочего, самим следует взаимно соотноситься, им нужно обмениваться своими размерами относительно друг друга: в этом смысле *крупный план* не только работает, укрупняя детали, но и влечет за собой миниатюризацию множества, уменьшение сцены (до размеров ребенка, как, например, показанный крупным планом младенец, участвующий в драматических событиях *«Бойни»).* И, шире, – когда на крупном плане видно, как персонажи переживают сцену с их участием, он придает объективно данному множеству равную этой объективности или даже превосходящую ее субъективность (таковы не только крупные планы сражающихся солдат, чередующиеся с планами поля боя, или крупные планы из *«Рождения нации»,* где девушку преследует чернокожий, но еще и показанная крупным планом молодая женщина,

ассоциирующаяся с образами из ее мыслей в *«Энохе Ардене»*)[1]. Наконец, нужно еще, чтобы одни из частей воздействовали и реагировали на другие – для того чтобы показать, как они входят в конфликт и угрожают единству органического множества и, одновременно, как они преодолевают конфликт или же восстанавливают единство. Из некоторых частей «исходят» действия, которые противостоят и добру, и злу, тогда как из остальных частей – конвергентные действия, помогающие добру: своего рода дуэль, разворачивающаяся сквозь все действия и проходящая через различные стадии. В действительности органическому множеству и подобает всегда находиться под угрозой; в *«Рождении нации»* чернокожих как раз обвиняют в том, что они захотели расколоть недавно достигнутое единство Соединенных Штатов и извлечь выгоду из поражения Юга... Сходящиеся действия стремятся к одной и той же цели: таково возвращение на место поединка, чтобы изменить его результат на противоположный, спасти невинность или же восстановить подорванное единство; так всадники мчатся галопом на помощь осажденным, а спасатель шагает по льдинам в ледоход и находит девушку (*«Сиротки бури»).* Здесь применяется третий вид монтажа, *монтаж сходящийся, или конвергентный,* когда чередуются моменты двух действий, которым предстоит соединиться. И чем больше действия сходятся, чем ближе их соединение, тем стремительнее они чередуются (ускоренный монтаж). Правда, соединение действий происходит у Гриффита не всегда, и невинная юная девушка зачастую оказывается осужденной, и притом не без садизма, ибо она может найти себе место и спасение только в ненормальном и «неорганическом» союзе: в *«Сломанных побегах»* китаец-опиоман не поспевает вовремя. На этот раз «извращенный» тип монтажного ускорения опережает соединение действий.

Таковы три формы монтажа или чередования ритмов: чередование дифференцированных частей, чередование соотносящихся размеров, чередование сходящихся действий. Это приводит к мощным органическим картинам, охватывающим как множество, так и отдельные его части. Именно здесь американский кинематограф обретает свою наиболее устойчивую форму: от некоей ситуации, в которую попадает множество героев, к аналогичной ситуации, но восстановленной или преобразованной через поединок или конвергенцию действий. Американский монтаж является органико-активным. И было бы несправедливым упрекать его за то, что он подчиняется повествовательным задачам; наоборот, повествовательность вытекает из этой концепции монтажа. В *«Нетерпимости»* Гриффит впервые демонст-

[1] О крупном плане и бинарной структуре у Гриффита ср.: Fieschi Jacques. *«Griffith le précurseur». Cinématographe,* no. 24, février 1977. О крупном плане у Гриффита и процессах миниатюризации и субъективации ср.: Lardeau Yann. *«King David», Cahiers du cinéma,* no. 346, avril 1983.

рирует, что органическая репрезентация может быть безграничной и охватывать не только семьи и определенное общество, но даже целые тысячелетия и различные цивилизации. В этом фильме части, перемешанные с помощью параллельного монтажа, представляют эти цивилизации. Соотносимые между собой измерения простираются от древнего Вавилона до конторки бизнесмена. А конвергентными действиями являются не только соревнования, присущие каждой цивилизации: состязание колесниц в вавилонском эпизоде и езда автомобиля наперегонки с поездом в эпизоде современном – эти два «турнира» сами сливаются сквозь столетия, в ускоренном монтаже, накладывающем Вавилон на Америку. Никогда ни раньше, ни позже такое органическое единство не извлекалось через ритм из столь различных компонентов и столь отдаленных друг от друга событий.

Каждый раз, когда мы рассматривали время по отношению к движению, каждый раз, когда мы определяли его как меру движения, мы обнаруживали два аспекта времени, которые являются его признаками-хроносигнумами: с одной стороны, время как целое, как спираль, как большой круг, включающий в себя всю совокупность движения во Вселенной; с другой же стороны, время как промежуток, обозначающий наименьшую единицу движения или действия. Время как целое, совокупность движения во Вселенной, подобно парящей птице, непрестанно увеличивающей свои круги. Но числовое и ритмическое единство движения напоминает хлопанье крыльев, промежуток между двумя действиями, который становится все меньше и меньше. Время как промежуток представляет собой переменное ускоренное настоящее, а время как целое – это спираль, открытая в обе стороны: безмерности прошлого и безграничности будущего. Бесконечно расширяемое настоящее превратилось бы в само целое; безгранично сжимаемое целое съежилось бы до промежутка. Из монтажа или композиции образов-движений рождается Идея, этот косвенный образ времени: целое, которое свертывает и развертывает множество частей в знаменитой колыбели из *«Нетерпимости»*, и все уменьшающиеся промежутки между действиями в ускоренном монтаже гонок.

2

Признавая все, чем он обязан Гриффиту, Эйзенштейн все же дважды возражает ему. Поначалу дело выглядит так, будто различные части множества даны сами по себе как независимые феномены. Это напоминает ветчину, в которой чередуются прослойки жира и мяса: существуют богачи и бедняки, добрые и злодеи, белые и чернокожие и т. д. А значит, когда представители этих партий противостоят друг другу,

происходит это в форме индивидуальных поединков, где коллективные мотивации прикрывают узколичные мотивы (например, историю любви или мелодраматический элемент). Это подобно преследующим друг друга параллельным линиям, которые, разумеется, примиряются в бесконечности, но на этом свете сталкиваются лишь в тех случаях, когда секущая способствует сближению какой-либо точки на одной линии с какой-либо точкой на другой. Гриффит пренебрегает тем, что богатые и бедные не даны как самостоятельные феномены, а зависят от одного и того же – от социальной эксплуатации... Эти возражения, изобличающие «буржуазную» концепцию Гриффита, направлены не только на то, как он рассказывает свою историю или понимает Историю. Его концепция находит непосредственное отражение в параллельном (а также сходящемся) монтаже[1]. Эйзенштейн упрекает Гриффита именно в том, что тот превратил концепцию организма в совершенно эмпирическую, что в ней отсутствуют законы генезиса и роста; единство Гриффит понимает с чисто внешней стороны – как единство сборки, как скопление соположенных частей, а не как единицу производства, *ячейку,* производящую собственные части делением и дифференциацией; оппозиции же Гриффит воспринимает как случайности, а не как внутреннюю движущую силу, благодаря которой разделившееся единство реформирует новое единство на другом уровне. Можно заметить, что Эйзенштейн сохраняет гриффитовскую идею органической композиции или органической схемы взаимодействия образов-движений: от ситуации, в которую попадает множество героев, к аналогичной ситуации, изменившейся посредством развертывания или преодоления оппозиций. Однако же дело в том, что Гриффит как раз не воспринимал диалектическую природу организма и его состава. Между тем, хотя органическое и представляет собой гигантскую спираль, эту спираль следует понимать «научно», а не эмпирическим путем, и зависит она от законов генезиса, роста и развития. Эйзенштейн считает, что он мастерски овладел своим методом в *«Броненосце "Потемкине"»,* и именно в комментарии к этому фильму представляет новую концепцию органического[2].

---

[1] Эйзенштейн блестяще продемонстрировал, что параллельный монтаж, и не только в концепции Гриффита, но и в его практике, отсылает к буржуазному обществу в том виде, в каком оно само себя представляет и реализует на практике: *«Film form»* («Dickens, Griffith and the film to-day»). Meridian Books, p. 234 sq.

[2] Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 тт. Т. 3. М., «Искусство», 1964. С. 44–71. В работе «Неравнодушная природа», в главе «Органическое и патетическое», в центре которой находится *«Броненосец "Потемкин"»,* Эйзенштейн анализирует органическое (генезис и рост) и приступает к рассмотрению патетического (развитие), которое дополняет органическое. В следующей главе под названием «Сепаратор и чаша Грааля» в центре внимания – *«Генеральная линия»,* анализ патетического в его взаимоотношениях с органическим продолжается.

Органическая спираль обретает свой внутренний закон в «золотом сечении», которым отмечается точка-цезура и которое делит множество на две противопоставленные, но неравные части (скорбный эпизод, когда мы переносимся с борта корабля в город, а потом движение направляется в обратную сторону). Но каждый виток или сегмент спирали, в свой черед, делится на две неравные и противопоставленные части. И эти оппозиции многообразны: количественные (один – много, один человек – несколько человек, выстрел – залп, корабль – флот), качественные (вода – земля), по интенсивности (тьма-свет), по динамике (движение восходящее и нисходящее, справа налево и наоборот). К тому же если в качестве отправной точки мы возьмем конец спирали, а не ее начало, золотое сечение поможет нам обнаружить другую цезуру, уже не нижнюю, а верхнюю точку инверсии, и та произведет другие разделения и оппозиции. Следовательно, спираль движется и растет через оппозиции или противоречия. Но тем самым выражается движение Единого, которое раздваивается и преобразует новое единство. И действительно, если мы сравним противопоставленные части с началом О (или же с концом спирали) с точки зрения генезиса, то из них получится пропорция, соответствующая золотому сечению, согласно которой наименьшая часть должна соотноситься с наибольшей так, как наибольшая со всем множеством:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \cdots = m.$$

Оппозиции находятся на службе у диалектического единства, чье продвижение они обозначают: от «стартовой» до «финишной» ситуации. Именно в этом смысле множество отражается в каждой своей части, а каждый виток спирали воспроизводит множество. И это верно не только для последовательности, но уже и для каждого образа, который содержит, кроме прочего, собственные цезуры, оппозиции, истоки и распад: это не только единство элемента, сопоставимого с другими, но еще и генетическое единство «клетки», которая делится на другие. Эйзенштейн писал об образе-движении, что это не просто элемент монтажа, а монтажная ячейка. Короче говоря, *монтаж по принципу оппозиции* заменяет параллельный, и происходит это по диалектическому закону, согласно которому Единое делится на части ради того, чтобы сформировать новое и более возвышенное единство.

Мы покажем только теоретическую основу комментариев Эйзенштейна, пристально анализировавшего конкретные образы (например, Потемкинскую лестницу). И эту диалектическую композицию мы встретим вновь в *«Иване Грозном»*. Мы увидим две цезуры, соответствующие двум моментам сомнения у Ивана: в первый раз, когда он задумывается у гроба жены, во второй, когда он обращается с моль-

бой к монаху. И первый из этих моментов знаменует собой конец первого витка, первой стадии борьбы с боярами, второй же – начало второй стадии, а между ними – бегство из Москвы. Официальная советская критика упрекала Эйзенштейна за то, что он замыслил вторую стадию как личный поединок Ивана с собственной теткой: фактически режиссер отказывается от такого анахронизма, как изображение единения царя с народом. Сплошь и рядом народ для Ивана – просто орудие, и это исторически верно; тем не менее, не погрешив против исторической правды, царь у Эйзенштейна развивает свое противостояние боярам, которое не становится личным поединком в духе Гриффита, а состоит в переходе от политического компромисса к физическому и социальному их уничтожению.

Эйзенштейн, конечно же, может ссылаться на науку – на математику и биологию. Искусство от этого ничего не теряет, поскольку в кино, как и в живописи, необходимо изобрести спираль, которая отвечала бы теме, и хорошо выбрать точки-цезуры. Уже с этой точки зрения генезиса и роста мы видим, в какой степени суть метода Эйзенштейна состоит в определении примечательных точек или привилегированных моментов. Однако, в отличие от фильмов Гриффита, они не выражают случайных элементов или стечений обстоятельств, вторгающихся в жизнь индивида – напротив, они полностью принадлежат упорядоченной структуре органической спирали. Это мы увидим еще яснее, если рассмотрим новое измерение, которое Эйзенштейн иногда представляет как добавочное к измерениям органики, иногда – как «довершающее» их. Композиция, диалектическое взаимодействие, включает не только органичность, то есть генезис и рост, но также и *пафос,* или развитие. Пафос не следует смешивать с органичностью. И дело здесь в том, что на спирали от одной точки к другой можно провести векторы, напоминающие хорды дуги или витки спирали. Теперь речь идет уже не о формировании и продвижении вперед самих оппозиций по виткам, а о переходе от одной противоположности к другой или, скорее, в другую, по хордам: прыжок в противоположное. Существует не только оппозиция между землей и водой, единичным и множественным, но также и переход от одного в другое, и внезапное возникновение другого в едином. Существует не только органическое единство противоположностей, но также и патетический переход от одной противоположности к другой. Не только органическая связь между двумя мгновениями, но и патетический скачок, когда второе мгновение обретает новую мощь, ибо первое в него переходит. От печали к гневу, от сомнения к уверенности, от смирения к бунту... Само патетическое включает два аспекта: это сразу и переход от одного члена противопоставления к другому, от одного качества к другому, и внезапное возникновение нового качества, рождающегося при свершившемся переходе. Это одновременно и «сжа-

тие», и «взрыв»[1]. В *«Генеральной линии»* спираль делится на два противопоставленных участка, «Старое» и «Новое», и воспроизводит это деление, распределяя оппозиции как по одну, так и по другую сторону: это и есть органичность. Но в знаменитой сцене с молочным сепаратором перед нами переход от одного момента к другому, от недоверия и надежды к триумфу, от пустой трубки к первой капле, – и этот переход ускоряется по мере того, как приближается новое качество, торжествующая капля. Эта капля и есть пафос, качественный скачок или прыжок. Органичность подобна дуге, это множество дуг, пафос же – сразу и хорда, и стрела, изменение старого качества и внезапное возникновение качества нового, возведение старого качества в квадрат, во вторую степень.

Кроме того, патетика имеет в виду изменение не только содержания образа, но и его формы. Фактически образу предстоит изменить свою мощь, быть возведенным в более высокую степень. Именно это Эйзенштейн называет «абсолютным изменением размеров», противопоставляя его всего лишь относительным изменениям у Гриффита. Под абсолютным изменением следует разуметь то, что происходящий качественный скачок является формальным не менее, чем материальным. Применение крупного плана обозначает у Эйзенштейна как раз такой формальный скачок, абсолютное изменение, то есть возведение образа в квадрат: по сравнению с Гриффитом, здесь мы имеем совершенно новую функцию крупного плана[2]. И если крупный план предполагает некую субъективность, то именно в том смысле, в каком сознание также представляет собой переход в новое измерение, возведение во вторую степень (которое может достигаться при помощи «серии увеличивающихся крупных планов», но также и другими методами). И все же в любом случае сознание и есть пафос, переход от Природы к человеку и качество, рождающееся при свершении этого перехода. Это сразу и осознавание, и болезнь сознания, ущемленное революционное сознание – хотя бы до определенной степени, у Ивана Грозного является весьма ограниченным, в «Потемкине» – лишь предвосхищающим нечто, а в *«Октябре»* – достигающим кульминации. Если пафос означает развитие, то именно потому, что он является развитием самого сознания: это скачок органического, производящий сознание, внешнее по отношению к Природе и ее эволюции, но также и внутреннее по отношению к обществу и его истории, охватывающей периоды внутри социального организма от одного момента до другого. Встречаются и другие скачки, находящиеся в переменных отношениях со скачками сознания, и все

---

[1] Eisenstein, *«Mémoires»*, 10–18, I, p. 283–284.

[2] Бонитцер проанализировал это отличие Эйзенштейна от Гриффита (замену относительного измерения абсолютным) в работе *«Le champ aveugle»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 30–32.

они выражают новые измерения, формальные и абсолютные изменения, а также возведение в еще более высокую степень. Таковы цветовые скачки: красное знамя в «Потемкине» или же огненный пир Ивана Грозного. С наступлением эры звукового кино Эйзенштейн всегда находит возможности возведения во все новые степени[1]. Но если не выходить за рамки немого кино, качественный скачок может достигать таких формальных и абсолютных изменений, которые уже представляют собой «энные» степени: так, в *«Генеральной линии»* поток молока сменяется струей воды (переход к мерцанию), затем – фейерверком (переход к цвету) и, наконец, зигзагами цифр (переход от видимого к читаемому). И как раз с этой точки зрения может стать гораздо понятнее весьма трудный эйзенштейновский термин «монтаж аттракционов», который, разумеется, не сводится к обыгрыванию сравнений или даже метафор[2]. Нам кажется, что эти «аттракционы» иногда представляют собой театральные или цирковые представления (огненный пир царя Ивана), иногда – в пластических представлениях (статуи и скульптуры в *«Потемкине»* и особенно в *«Октябре»*), продлевающих образы или сменяющих одни образы другими. К тому же типу «аттракционов» относятся струи воды и фейерверки в *«Генеральной линии»*. Разумеется, прежде всего понятие «аттракцион» следует рассматривать в зрелищном смысле, а затем – в ассоциативном: ассоциация образов, напоминающая ньютоновский закон всемирного тяготения[3]. Но еще и сверх того – то, что Эйзенштейн называет «аттракциональным исчислением», обозначает диалектическое стремление образа обрести новые измерения, то есть совершить формальный скачок из одной степени в другую. Струи воды и фейерверк доводят каплю молока до подлинно космических размеров. Сознание же становится космическим тогда же, когда оно становится революционным, после того, как в своем последнем патетическом скачке достигает органического множества в себе самом: земли, воздуха, воды и огня. Впоследствии мы увидим, как благодаря этому монтаж аттракционов не перестает сообщаться с органическим и патетическим в обоих направлениях.

---

[1] Например, то, что Эйзенштейн называет «вертикальным монтажом» в книге *«The Film Sense»*. Meridian Books, p. 74 sq.

[2] В *«Неравнодушной природе»* Эйзенштейн уже настоятельно подчеркивает формальный (а не только материальный) характер качественного скачка. И характер этот определяется необходимостью возведения образа в степень. Сюда с необходимостью вмешивается «монтаж аттракционов». Многочисленные комментарии по поводу монтажа аттракционов в том виде, как он представлен Эйзенштейном в *«Au-dela des étoiles»*, 10–18, могли бы показаться нам бесконечными, если бы мы не имели в виду растущие потенции образа. И с данной точки зрения вопрос о том, отказался ли Эйзенштейн от этого метода, даже не ставится: Эйзенштейну в его концепции качественного скачка этот метод был нужен всегда.

[3] Франц. *attraction* означает «тяготение» и «аттракцион». – *Прим. пер.*

Параллельный монтаж Гриффита Эйзенштейн заменяет «монтажом оппозиций»; монтаж конвергентный или сходящийся – монтажом качественных скачков (*«скачковым монтажом»*). Сюда относятся или, скорее, отсюда вытекают разного рода новые аспекты монтажа, в великом созидании не только практических операций, но еще и теоретических терминов: новая концепция крупного плана, новая концепция ускоренного монтажа, вертикальный монтаж, монтаж аттракционов, интеллектуальный монтаж или монтаж сознания... Мы убеждены в цельности этой органико-патетической совокупности. Здесь – суть эйзенштейновской революции: диалектику он наделяет чисто кинематографическим смыслом, ритм отрывает от только эмпирических или только эстетических оценок (какие характерны для Гриффита), из организма создает сугубо диалектическую концепцию. Время остается косвенным образом, рождающимся из органической композиции образов-движений, *но как интервал, так и целое обретают новый смысл.* Интервал, переменное настоящее, становится качественным скачком, возводящимся в высокую степень мгновения. Что же касается целого как безмерности, то это уже не тотальность совокупности, объединяющей в один класс самостоятельные части при единственном условии, что одни из них существуют для других, притом, что целое может всегда стать больше, если мы добавим части к отвечающему определенным условиям множеству или же соотнесем два независимых множества с идеей одной и той же цели. Это тотальность, ставшая конкретной или существующей, и части ее производят друг друга в их множестве, а множество – воспроизводит себя в частях, так что эта взаимная причинно-следственная связь отсылает к целому как к причине множества *и* его частей согласно некоей внутренней целесообразности. Спираль, открытая в стороны обоих концов, – уже не способ сборки из внешнего эмпирической реальности, а способ, которым диалектическая реальность непрерывно воспроизводит себя и растет. Итак, предметы в полном смысле слова погружаются во время и становятся громадными из-за того, что во времени они занимают неизмеримо большее место, нежели место частей во множестве или множества в самом себе. Множество и части событий *«Потемкина»,* продолжавшихся двое суток, или *«Октября»*, длившихся десять дней, занимают во времени место, продлеваемое до бесконечности. «Аттракционы» же не просто добавляются к ним и не способствуют их сравнению с внешними событиями, а образуют само это продление или существование в рамках целого. У Эйзенштейна диалектическая концепция организма и монтажа сопрягает непрерывно открытую спираль с постоянно скачущими мгновениями.

Известно, что у диалектики много определяющих ее законов. Существует, например, закон количественного процесса и качественного скачка: переход от одного качества к другому и внезапное возникновение нового качества. Есть закон целого, множества и частей.

Есть еще закон единства и борьбы противоположностей, о котором говорят, что два остальных от него зависят: Единое становится двумя, чтобы достичь нового единства. Если можно говорить о советской школе монтажа, то не потому, что режиссеры друг на друга похожи, но потому, что хотя им всем свойственна диалектическая концепция, они различаются между собой по предпочтению, оказываемому тому или иному закону диалектики, воссоздаваемому конкретными режиссерами. Очевидно, что, к примеру, Пудовкин прежде всего интересовался развитием сознания, качественными скачками, возникающими при *осознании*: именно с этой точки зрения *«Мать», «Конец Санкт-Петербурга»* и *«Потомок Чингиз-хана»* составляют великую трилогию. Конечно, в этих фильмах есть и Природа во всем ее блеске и драматизме: несущая свои льды Нева, степи Монголии, – но в качестве линейного импульса здесь даны моменты осознания – у матери, крестьянина или монгола. И наибольшая глубина искусства Пудовкина состоит в раскрытии сложной ситуации по ее элементам, которое совершает персонаж с пробуждающимся сознанием, продлевающий эту ситуацию до тех пор, пока ее не охватывает сознание, получающее импульс к действию (мать наблюдает за отцом, который хочет украсть гирьки часов; или же в *«Конце Санкт-Петербурга»* женщина с одного взгляда оценивает элементы ситуации: полицейского, стакан чая на столе, дымящую свечу, сапоги пришедшего мужа)[1]. У Довженко диалектика совсем иная: его неотступно преследуют отношения триады «части-множество-целое». Если и есть режиссер, который сумел сделать так, что множество и части погружаются в целое, придающее им глубину и протяженность, хотя оно и не имеет общей меры с присущими им границами, то это не Эйзенштейн (хотя такое порой свойственно и ему), а Довженко. У Довженко именно здесь источник фантастического и фееричности. Иногда сцены могут сами быть статическими частями или разрозненными фрагментами, как, например, образы нищеты в начале *«Арсенала»:* обессиленная женщина, остолбеневшая мать, мужик, сеятельница, трупы отравленных газами (или же, наоборот, счастливые образы из *«Земли»,* неподвижные пары – сидящие, стоящие или лежащие). Порою же динамическое и непрерывное множество может формироваться в определенном месте и в определенный момент (тайга в *«Аэрограде»*). И разумеется, каждый раз погружение в целое доносит до нас образы с тысячелетним прошлым –

[1] Ср.: Mitry Jean, *«Histoire du cinéma muet»*, III. Ed. Universitaires, p. 306: «И вот она смотрит и видит стакан, сапоги и полицейского, а затем стремительно хватает стакан и швыряет его со всего маху в оконное стекло; старик тотчас же наклоняется, замечает полицейского и убегает. Итак, обыкновенный стакан чая постепенно превращается в орудие разоблачения, средство сигнализации и спасения; этот предмет <...> последовательно отражает ожидание, состояние духа и намерение».

например, прошлого горы́ на Украине и скифских сокровищ в *«Звенигоре»*, – или с планетарным будущим, как в *«Аэрограде»*, где усеявшие небо самолеты везут строителей нового города. Амангуаль говорил об «абстрактном монтаже», дававшем режиссеру «возможность высказываться вне рамок реального пространства и времени», сквозь множество или его фрагменты[1]. Но это положение вне пространства и времени к тому же сопрягается с Землей и с подлинной интериорностью времени, то есть с изменяющимся целым, а, изменяя перспективу, это целое непрестанно отводит реальным людям безмерно преувеличенное место во времени, так что они сразу соприкасаются и с давним прошлым, и с далеким будущим, тем самым участвуя в собственной «революции»: таков старик, просветленно встречающий смерть в начале *«Земли»*, или другой старик, из *«Звенигоры»*, появляющийся в разные эпохи. Гигантский рост, который люди, согласно Прусту, обретают во времени и который разделяет части между собой, продлевая их множество, отличает довженковских крестьян; именно таким ростом режиссер наделяет Щорса в одноименном фильме и «всех легендарных героев сказочной эпохи».

Эйзенштейн в широком смысле мог бы считать себя главой школы по отношению к Пудовкину и Довженко, ибо его творчество проникнуто третьим законом диалектики, который, как полагают, содержит в себе другие: Единое, становящееся двумя и порождающее новое единство, сочетает органическое целое и патетический интервал. Фактически мы имеем дело с тремя концепциями диалектического монтажа, и ни одна из них не могла понравиться сталинской критике. Но общая их идея – в том, что материализм прежде всего историчен, а Природа диалектична именно потому, что всегда интегрирована в некую общность людей. Вот откуда эпитет, которым наделил Природу Эйзенштейн: «неравнодушная». Оригинальность же Вертова состоит, наоборот, в радикальном утверждении диалектики самой материи. Это нечто вроде четвертого закона, оторванного от трех остальных[2]. Разумеется, Вертов показывал присутствие человека в Природе, его поступки, страсти и жизнь. И все же он создавал хроникальные и документальные фильмы и яростно отвергал сцены, изображающие Природу, и действие согласно сценарию, отнюдь не без причины. Не все ли равно – машины, пейзажи, здания или люди: все, даже

---

[1] A m e n g u a l. *«Dovjenko, Dossiers du cinéma»*: «Поэтическую свободу в организации разрозненных фрагментов, за которую Довженко еще недавно выступал, он обретает (в *"Аэрограде"*) при помощи неописуемо продолжительной раскадровки».

[2] Вопрос о том, бывает ли только человеческая диалектика, или же можно вести речь о диалектике Природы (или материи) в самой себе, не переставал волновать марксистов. В *«Критике диалектического разума»* Сартр придал ему новый импульс, утверждая сугубо человеческий характер всякой диалектики.

самая миловидная крестьянка и самый трогательный ребенок, показывалось в виде материальных систем, находящихся в постоянном взаимодействии. Это были катализаторы, преобразователи, трансформаторы, воспринимающие движения и реагирующие на них, изменяющие скорость, направление и порядок движений, вызывая эволюцию материи к ее менее «вероятным» состояниям и осуществляя изменения, непомерно большие по сравнению с их собственными размерами. И дело даже не в том, что знаменитый документалист уподоблял людей машинам, но скорее в том, что он наделял машины «сердцем» — по Вертову, они «стучат, дрожат, подскакивают и мечут молнии», а это может делать и человек, правда, другими движениями и при иных условиях, но всегда при взаимодействии одних с другими. В киножурналах Вертов открыл «молекулярного ребенка», «молекулярную женщину», материальных ребенка и женщину, равно как и системы, называемые механизмами или машинами. Важными же ему представлялись разнообразные переходы от одного строя, разрушаемого, к другому, созидаемому, показанные в коммунистическом духе. Тем не менее между двумя системами или двумя строями всегда существует переменный интервал. У Вертова интервал в движении возникает при восприятии, его создает взгляд, глаз. Только не почти неподвижный глаз человека, а глаз кинокамеры, то есть взгляд внутри материи, восприятие, каким оно бывает у материи, каким оно развертывается от точки, где начинается действие, до точки, куда доходит противодействие, — каким оно заполняет промежуток между действием и противодействием, пробегая по вселенной и отбивая ритм своих интервалов. Соотношение между нечеловеческой материей и сверхчеловеческим глазом и образует саму диалектику, ибо диалектика также представляет собой тождественность общности (communauté) в рамках материи и коммунизма в человеческом обществе. Что же касается монтажа, то он непрерывно приспосабливает преобразования движений в материальной вселенной к интервалам в движении глаза кинокамеры: вот он, ритм. Необходимо сказать, что монтаж уже присутствовал повсеместно в течение двух предшествовавших моментов. Он был задействован до съемки, при выборе материала, то есть частей материи, иногда весьма отдаленных друг от друга, которые необходимо подвергнуть взаимодействию (жизнь как она есть). Он действовал во время съемки, в промежутки работы камеры-глаза (оператор, который наблюдает, бегает, входит, выходит; словом, жизнь в фильме). Присутствует он и после съемки, в монтажном зале, где один отснятый материал и одни кадры соизмеряют с другими (жизнь фильма), а также у зрителей, сопоставляющих жизнь в фильме с жизнью как она есть. Таковы три уровня, чье сосуществование отчетливо показано в *«Человеке с киноаппаратом»*, однако ими вдохновлялось уже все предшествовавшее творчество Вертова.

Для советских кинематографистов диалектика была не просто словом. Она определяла сразу и практику, и теорию монтажа. Но в то время, как трое его великих коллег и соотечественников использовали диалектику для преобразования органической композиции образов-движений, Вертов воспринимал ее как средство для разрыва с ней же. Он упрекал своих соперников в том, что те плетутся на буксире у Гриффита, создавая кино в американском духе и проникнутое буржуазным идеализмом. По Вертову, диалектике следовало порвать со все еще чересчур органичной Природой и с человеком, слишком легко впадающим в патетику. Метод работы Вертова заключался в том, что в итоге целое совпадало с бесконечным материальным множеством, а интервалы сливались с взглядом из глубин материи, с работой Камеры. У официальных критиков этот режиссер также не встречал понимания. Но он довел до крайности спор советских мастеров кино о диалектике, суть которого очень хорошо уловил Эйзенштейн, когда перестал довольствоваться полемикой. Пару «материя – глаз» Вертов противопоставляет парам «Природа – человек», «Природа – кулак» и «Природа – удар кулаком» (то есть органичность-пафос)[1].

3

В предвоенной французской школе (чьим признанным лидером в известной мере был Ганс) мы также видим разрыв с принципом органической композиции. Тем не менее речь здесь не идет о вертовизме, пусть даже умеренном. Следует ли считать французскую школу импрессионистической, точнее противопоставляя ее немецкому экспрессионизму? Скорее ее можно назвать в некотором смысле картезианской: французские режиссеры прежде всего интересуются *количеством движения* и метрическими отношениями, позволяющими определить его. Они в таком же неоплатном долгу перед Гриффитом, как и советские мастера, и им точно так же хочется преодолеть то, что у Гриффита оставалось на уровне эмпирии, и разработать более научную концепцию с тем, чтобы она служила вдохновению создателей фильмов и даже единству искусств (это та же забота о «научности», которую мы находим в ту эпоху в живописи). И вот французы отвергают органическую композицию и при этом не становятся приверженцами ком-

---

[1] Эйзенштейн признавал, что метод Вертова может сгодиться лишь тогда, когда человек достигнет своего всестороннего «развития». Но пока этого еще не произошло, человеку необходимы патетика и развлечения: «Не киноглаз нам нужен, а кинокулак. Советское кино должно разбивать черепа», а не только «объединять миллионы глаз». Ср. *«Au-dela des étoiles»,* p. 153.

позиции диалектической, но разрабатывают разностороннюю механическую концепцию образов-движений. И все же здесь две стороны медали. Возьмем несколько сцен из французского кино, вошедших в антологии: ярмарочный праздник Эпштейна (*«Верное сердце»*), бал Л'Эрбье (*«Эльдорадо»*), фарандолы Гремийона (начиная с *«Мальдоны»*). Разумеется, в коллективном танце есть органическая композиция танцоров и диалектическая композиция их движений, не только быстрых или медленных, но и прямых, круговых и т. д. Однако, не переставая признавать эти движения, мы можем извлечь из них или от них абстрагировать одно-единственное тело, которое и будет Танцором, и одно-единственное движение, которое и будет Фанданго Л'Эрбье, движение, ставшее видимым при извлечении из всех возможных фанданго[1]. Чтобы извлечь максимальное количество движения в заданном пространстве, режиссеры «преодолевают» движущиеся тела. Именно так Гремийон снимает свою первую фарандолу в замкнутом пространстве, из которого можно извлечь максимум движения; что же касается других фарандол в последующих его фильмах, то они, строго говоря, никакие не «другие» — это все та же фарандола, таинственность, то есть количество движения которой не перестает находить Гремийон. Чем-то это напоминает полотна Моне, все время изображавшего *одну и ту же* кувшинку.

В крайнем случае танец представляет собой машину с деталями — танцорами. И фактически получается, что французское кино пользуется машиной, чтобы извлекать из нее механическую композицию образов-движений, двумя способами. Первый тип машины — это автомат, простая машина или часовой механизм, геометрическая конфигурация деталей, сочетающихся между собой, накладывающихся друг на друга или преобразующих движения в гомогенном пространстве сообразно отношениям, которые между ними складываются. В отличие от немецкого экспрессионизма, автомат свидетельствует не о какой-то иной «предгрозовой» жизни, которая погружается во тьму, а об отчетливом механическом движении как о законе максимума для совокупности образов, объединяющих вещи и живые существа, одушевленное и неодушевленное в сплошной гомогенности. Марионетки, прохожие, отражения марионеток и тени прохожих вступают в чрезвычайно тонкие отношения удвоения, чередования, периодического

---

[1] Epstein, *«Ecrits sur le cinéma»*, II. Seghers, p. 67 (по поводу фильмов Л'Эрбье): «Расплывчатость постепенно усиливается, и танцоры мало-помалу утрачивают личные различия, их уже невозможно узнать как неповторимых индивидов, и они сливаются в общей визуальной неразличимости: Танцор отныне становится анонимным элементом, и его не выделить в ряду двух—пяти десятков эквивалентных элементов, совокупность которых теперь образует новое обобщение и иную абстракцию: уже не вот это и не вон то фанданго, но фанданго вообще, то есть структура, ставшая видимой благодаря музыкальному ритму всевозможных фанданго».

возвращения и цепных реакций, образующих множество, которому должно быть приписано механическое движение. Так обстоят дела с пылкой молодой женщиной в *«Аталанте»* Виго и у Ренуара, начиная от сна в *«Маленькой продавщице спичек»*, вплоть до большой композиции в *«Правилах игры»*. Наибольшую поэтическую обобщенность придал этой формуле Рене Клер, наделивший жизнью геометрические абстракции в гомогенном, светозарно-сером пространстве без глубины[1]. Конкретный объект, предмет желания, возникает как движущая причина или пружина действия во времени, как *перводвигатель* (primum movens), начинающий механическое движение, к которому становится причастным непрерывно увеличивающееся количество персонажей, появляющихся в пространстве в свой черед в виде деталей растущего механического множества (*«Соломенная шляпка», «Миллион»*). Повсюду индивидуализм играет существенную роль: сами индивиды находятся за предметами, или, скорее, отводят себе роль движущих сил или двигателей, проявляющих свое воздействие во времени: это фантомы, иллюзионисты, дьяволы или сумасшедшие ученые, которым предназначено исчезнуть, когда движение, ими детерминируемое, достигнет своего максимума или их преодолеет. И тогда всюду вновь воцарится порядок. Словом, это автоматический балет, чей двигатель сам курсирует сквозь его движения. Другой тип машины — паровая машина, машина, потребляющая топливо, мощная энергетическая машина, производящая движение, исходя из чего-то иного, и непрестанно утверждающая гетерогенность, с которой она сопрягает члены оппозиций (механическое и живое, внутреннее и внешнее, механика и силу) в процессе внутреннего резонанса или растущего общения. Эпический или трагический элемент сменяется комическим или драматическим. На этот раз французская школа, пожалуй, отмежевывается от советских режиссеров, непрестанно изображавших большие машины, производящие энергию (не только Эйзенштейн или Вертов, но и Турин с его шедевром *«Турксиб»*). Для советских мастеров человек и машина образовывали активное диалектическое единство, в котором преодолевалось противоречие между механическим трудом и трудящимся человеком. А вот французы создали концепцию кинетического единства количества движения в машине и направленности движения в душе, утверждая это единство как Страсть, что исчезнет лишь вместе со смертью. Состояния, через которые проходят новый двигатель и механическое движение, показываются в увеличенном виде и в космическом масштабе, а человеческие сообщества возвышаются до уровня мировой души в союзе человека и машины, не по-

---

[1] Ср. об этом у Бартелеми Амангуаля в работе *«René Clair»*. Seghers. Амангуаль также анализирует роль автомата у Виго, противопоставляя ее аналогичному явлению у экспрессионистов: *«Jean Vigo, Etudes cinématograghiques»*, p. 68–72.

хожем на изображавшийся советскими режиссерами. Поэтому было бы напрасным пытаться извлечь два вида образов из *«Колеса»* Ганса: образы механического движения, сохранившие свою красоту, и образы трагедии, которую можно назвать глупой и ребяческой. Моменты, когда показан поезд, его скорость, разгон и случившаяся с ним катастрофа, неотделимы от состояний механика – то Сизифа в пару, то Прометея в огне и, наконец, Эдипа в снегу. Кинетический союз человека и машины определяет Человека-Зверя – отнюдь не живую марионетку; его новые измерения сумел исследовать и Ренуар, и тема эта ему досталась по наследству от Ганса.

В итоге получилось абстрактное искусство, где чистое движение порою извлекалось из деформированных объектов путем развертывания абстракции, а иногда – из геометрических элементов, подвергавшихся периодическому преобразованию, и преобразуемой группой было пространственное множество. Так проходили поиски кинетизма как визуального искусства в полном смысле слова, и уже начиная с немого кино кинетизм ставил проблему взаимоотношений образа-движения с цветом и музыкой. *«Механический балет»* художника Фернана Леже вдохновлялся, скорее, незамысловатыми машинами, тогда как *«Фотогении»* Эпштейна и *«Механическая фотогения»* Гремийона – машинами индустриальными. Как мы увидим, французское кино такого типа оказалось охвачено более глубоким порывом – всеобщей любовью к воде, к морю и рекам (Л'Эрбье, Эпштейн, Ренуар, Виго, Гремийон). Это было отнюдь не отречением от механического, но, напротив, переходом от механики твердых тел к механике тел жидких, при котором, с конкретной точки зрения, один мир противопоставлялся другому, а с абстрактной – в текучем образе нашелся новый тип количества движения, взятого в целом: лучшие условия для перехода от конкретного к абстрактному, больше возможностей придавать движениям необратимую длительность независимо от их фигуративного характера, бóльшая надежность при извлечении движения из движущегося предмета[1]. В советском и американском кино вода живо присутствовала, однако это явление было столь же благоприятным, сколь и разрушительным; и все же, к чему бы это ни приводило, вода использовалась в органических целях и с ними соотносилась. Освободила воду, наделила ее собственной целесообразностью и придала ей форму, не имеющую органической связности, именно французская школа.

---

[1] Об этом типе абстрактного кинематографа ср.: M i t r y J e a n. *«Le cinéma expérimental»*, Seghers, ch. IV, V, X. Митри говорит о зрительном образе, чьи ритмические возможности отличаются от возможностей образа музыкального. Сам Митри тоже перешел от образов твердых тел (*«Пасифик-23»*) к телам жидким (*«Образы к Дебюсси»*), стремясь разрешить часть этих проблем.

Когда Деллюк, Жермена Дюлак и Эпштейн говорят о «фотогении», речь, очевидно, идет не о качестве фотографии, а наоборот, об определении кинематографического образа в его отличиях от фотографического. Фотогения и занимается образом, «увеличенным» через движение[1]. Проблема состоит как раз в том, чтобы определить этот *увеличивающий элемент.* И прежде всего, здесь имеется в виду интервал во времени как переменное настоящее. С первого своего фильма *«Париж уснул»* Рене Клер произвел впечатление на Вертова тем, что выделил такие промежутки, как точки, где движение стопорится, возобновляется, направляется в обратную сторону, ускоряется или замедляется: своего рода дифференциал движения[2]. Но интервал в этом смысле слова осуществляется как ритмическое единство, производящее в образе максимум количества движения *по отношению к другим определимым факторам* и варьирующееся от одного образа к другому в зависимости от вариаций самих этих факторов. Факторы эти весьма разнообразны: характер и размеры кадрируемого пространства, распределение движущихся и неподвижных тел, угол кадрирования, объектив, хронометрическая длительность плана, свет и его оттенки, его гамма, образные и аффективные оттенки (не говоря уже о цвете, голосе говорящего и музыке). Между интервалом или ритмическим единством этих факторов складывается множество *метрических отношений,* образующих «доли» ритма и задающих «такт» наибольшему количеству движения, вступающему в эти отношения. Несомненно, монтаж, с одной стороны, всегда подразумевал такого рода эмпирические или интуитивные расчеты. С другой же стороны, он тяготел к определенного рода научности[3]. Но специфическим для французской школы, которую в этом смысле можно назвать картезианской, является и то, что каждый раз исчисление монтажа поднимается выше уровня эмпирических условий и превращается в своего рода «алгебру», если использовать выражение Ганса, – и то, что всякий раз при этом извлекается по возможности максимальное количество движения как функции разнообразных переменных, либо формируется то, что выходит за рамки органического. Монументальные интерьеры Л'Эрбье при декорациях Леже или Барсака (*«Бесчеловечная», «Деньги»*) могут послужить наилучшим примером пространства, подчиняющегося метрическим от-

---

[1] Epstein, *ibid.*, I, p. 137–138.

[2] Ср. анализ этого фильма Рене Клера и его отношений с Вертовым, сделанный Аннет Майклсон (Michelson Annette. «L'homme a la caméra», в кн: *«Cinéma, théorie, lectures»,* Klinksieck, p. 305–307).

[3] Ср., напр., у Эйзенштейна (*«Film Form»,* «Methods of montage») метрический монтаж и продолжающие его монтаж ритмический, тональный и гармонический. И все же у Эйзенштейна речь идет не столько о собственно метрических отношениях, сколько об органических пропорциях.

ношениям, сообразно которым действующие в нем силы или факторы обусловливают наибольшее количество движения.

В отличие от немецкого экспрессионизма, здесь все – и даже свет – используется ради движения. Разумеется, свет не единственный фактор, имеющий значение для движения, которое он сопровождает, претерпевает или даже обусловливает. К тому же существует французский люминизм, созданный великими операторами (такими, как Периналь), где свет играет самостоятельную роль. Однако же, как раз то, благодаря чему свет присутствует сам по себе, и является движением, чистым движением в протяженности, происходящим на сером фоне, в «образе из гризайли, играющей всеми оттенками серого»[1]. Это свет, непрестанно циркулирующий в однородном пространстве и создающий светозарные формы не столько при встрече со смещающими его предметами, сколько самой своей подвижностью. Знаменитое свечение серого цвета во французской школе уже представляет собой цвет-движение. Это не диалектическое единство в духе Эйзенштейна, которое разделялось на черное и белое или же возникало из них при образовании нового качества. Еще меньше это напоминает экспрессионизм, где аналогичное явление возникает как результат бурной схватки между светом и тьмой или же объятий света и тени. Серое или свет как движение – это чередующееся движение. Несомненно, оригинальность французской школы состоит в замене диалектической оппозиции или же экспрессионистского конфликта чередованием. У Гремийона мы обнаруживаем высшую степень этого явления: упорядоченное чередование света и тени, чья подвижность достигается при помощи маяка в *«Смотрителях маяка»*: чередование дневного города с ночным в *«Странном господине Викторе»*. Это чередование в протяженности, а не конфликт, поскольку в обоих случаях мы видим свет, солнечный и лунный, и солнечный и лунный ландшафт, сообщающиеся между собой через все оттенки серого. Такая концепция света – вопреки кажущемуся – многим обязана колоризму Делоне.

Очевидно, что наибольшее количество движения даже сегодня следует понимать как максимум относительный, ибо оно зависит от ритмического единства, избранного в качестве интервала переменных факторов, чьей функцией оно является, и метрических отношений между факторами и единством, задающими форму движению. Это и будет «наилучшим» количеством движения, если принять во внимание все названные элементы. Максимум каждый раз является квалифицированным, сам он тоже качество, будь то фанданго, фарандо-

---

[1] Burch Noël, *«Marcel L'Herbier»*/ Seghers, p. 139. Ср. также замечания Амангуаля о свете у Рене Клера (p. 56) и в особенности у Виго («десакрализация сумерек экспрессионизма» – p. 72), а также статью Мирей Латиль о Гремийоне (Latil Mireille. *«Cinématographe»*, no. 40, octobre 1978).

ла, балет и т. д. В зависимости от вариаций настоящего момента или же сокращений или удлинений интервала можно сказать, что при очень медленном движении реализуется максимальное количество возможного движения, – равно как и при очень быстром движении: если в *«Колесе»* Ганса дана модель все более стремительного движения при ускоряющемся монтаже, то *«Падение дома Эшеров»* Эпштейна остается шедевром замедленной съемки, при которой тем не менее достигается максимум движения при бесконечно растягиваемой форме. Теперь пришла пора переходить к другому аспекту количества движения, к его абсолютному максимуму. Эти два аспекта вовсе не противоречат друг другу: они неразрывно между собой связаны, имеют друг друга в виду и с самого начала друг друга предполагают. Уже у Декарта присутствует ярко выраженная относительная квантификация движения в переменных множествах, но также и абсолютное количество движения во вселенском целом. Это соотношение вновь всплывает в кинематографе, как одно из наиболее глубоких условий его существования: с одной стороны, план обращен к кадрированным множествам и вводит максимум относительного движения между их элементами; с другой же стороны, он ориентирован на изменчивое целое, изменения в котором выражаются в абсолютном максимуме движения. Различия здесь не сводятся к тому, что в одном случае каждый образ берется сам по себе (кадрирование), а в другом берутся отношения между образами (монтаж). Само движение камеры вводит несколько образов в рамках одного и с перегруппировками, а также способствует тому, что один-единственный образ может выражать целое. В особенности это ощущается у Абеля Ганса, который с полным правом ставил себе в заслугу освобождение камеры при съемках *«Наполеона»* не только от лежащих на земле рельсов, но даже и от отношений с несущим ее человеком: камеру можно было водрузить на коня, метнуть, словно оружие, покатить, будто шар, бросить в море по винтовой линии[1]. И все же предыдущее замечание, позаимствованное нами у Бёрча, остается в силе: движение камеры у большинства режиссеров, о которых мы ведем речь в этой главе, остается закрепленным за примечательными моментами, тогда как обычное, «чистое», движение связано скорее с последовательностью неподвижных планов. Получается, что монтаж имеет дело с двумя сторонами плана: во-первых, со стороной кадрированного множества, не довольствующегося одним-единственным образом, но изображающего относительное движение в той последовательности, в какой изменяется единица его измерения (перегруппировка); во-вторых, со стороной це-

[1] Gance Abel кн.: Lherminier Pierre, *«L'art du cinéma»*. Seghers, p. 163–167.

лого, относящегося к фильму, не ограничивающегося последовательностью образов, но выражающегося в абсолютном движении, характер которого теперь нужно установить.

Кант писал, что пока единица измерения (числовая) является гомогенной, можно без труда дойти до бесконечности – правда, абстрактно. Когда же единица измерения становится переменной, воображение, наоборот, с легкостью наталкивается на предел: по окончании короткой очередности ему уже не удается *охватить* совокупность последовательно схватываемых им величин. Тем не менее Мысль или Душа в силу выдвигаемого перед ними требования должны понять множество движений в Природе или во Вселенной *как целое*. Именно это Кант называл высшим проявлением математики: воображение посвящает себя схватыванию относительных движений, при котором оно стремительно теряет силы, преобразуя единицы измерения; мысль же должна добраться до того, что превосходит всякое воображение, то есть до множества движений как целого, до абсолютного максимума движения, до абсолютного движения, что само по себе сливается с несоизмеримым или чрезмерным, гигантским, беспредельным – с небесным сводом или безграничным морем[1]. Это второй аспект времени: уже не промежуток как переменное настоящее, а, в основе своей, открытое целое как безмерность будущего и прошлого. Это время уже не как последовательность движений и их единств, а как симультанность, одновременность (ибо одновременность принадлежит времени так же, как и последовательность: она представляет собой время как целое). Как раз этот идеал симультанности неотступно преследовал французское кино, но в такой же мере в нем черпали вдохновение живопись, музыка и даже литература. Разумеется, мы можем считать, что от первого ко второму аспекту перейти несложно: разве последовательность не бесконечна по определению и, если ее подвергать постепенному ускорению или даже бесконечно растягивать, разве пределом ее не является одновременность, к которой она бесконечно приближается? В этом смысле Эпштейн говорил о «стремительной и угловатой последовательности, которая тяготеет к совершенной окружности невозможной симультанности»[2]. Так мог выразиться Вертов – это утверждение в духе футуристов. И все же во французской школе в отношениях между двумя анализируемыми аспектами есть дуализм : относительное движение принадлежит материи и описывает множества, которые можно различать или связывать между собой через «воображение», тогда как абсолютное движение – свойство духа и выражает психический характер изменяющегося целого. В итоге мы переходим от одного аспекта к другому не при

---

[1] Кант. *«Критика способности суждения»*, § 36.
[2] Epstein, *ibid.*, I, p. 67.

помощи единиц измерения, сколь бы велики или малы они ни были, но только достигая чего-то чрезмерного, Излишества или Избытка по отношению к любым меркам, того, что может постигнуть лишь мыслящая душа. Так, в фильме Л'Эрбье *«Деньги»* Ноэль Бёрч видит особо интересный случай этого построения временного целого, с необходимостью ставшего чрезмерным[1]. Как бы там ни было, ускорение либо замедление относительного движения, сугубая относительность единиц измерения и размеры декора играют первостепенную роль; и все же они не столько обеспечивают переход от одного аспекта движения ко второму, сколько этот второй аспект сопровождают или обусловливают. И дело здесь в том, что французский дуализм сохраняет различие между духовным и материальным, непрестанно демонстрируя их взаимно дополняющий характер – не только у Ганса, но также и у Л'Эрбье, и даже у Эпштейна. Часто отмечалось, что французская школа придавала субъективному образу не меньшее значение и занималась его разработкой не меньше, чем немецкий экспрессионизм, хотя происходило это иначе. Фактически она в основном сводится к дуализму и взаимному дополнению двух условий: с одной стороны, она приумножает относительный максимум возможного количества движения, присоединяя движение видящего тела к движениям тел видимых; с другой же стороны, при таких обстоятельствах она формирует абсолютный максимум количества движения по отношению к самостоятельной Душе, которая «охватывает» тела и им «предшествует»[2]. Так обстоит дело в знаменитом случае с расплывчатостью из танца из *«Эльдорадо»*.

Такой спиритуализм (дуализм) был введен во французское кино Абелем Гансом. Это наглядно видно, если рассматривать два аспекта, характерных для его монтажа. Согласно первому (который, хоть не является изобретением Ганса, но играет главную роль при прокрутке пленки) относительное движение передается «вертикальным последовательным монтажом»: здесь классическим примером может служить ускоренный монтаж в том виде, как он использован в *«Колесе»* и впоследствии в *«Наполеоне»*. Что же касается абсолютного движения, то его определяет совершенно иной прием, названный Гансом «горизонтальным одновременным монтажом» и обнаруживший в *«Наполе-*

---

[1] Бёрч задает вопрос, каким образом в *«Деньгах»* достигается такое впечатление движения при том, что движение камеры применяется относительно редко. Монументальный характер декора (например, великосветский салон), несомненно, имеет в виду перемещение персонажей на значительные расстояния, но все же не объясняет нашего ощущения абсолютного максимума движения. Объяснение Бёрча состоит в умножении планов для заданных последовательностей: эффект чрезмерности производится «перенасыщенностью», которая внушает нам мысль о переходе за рамки отношений между относительными величинами (*«Marcel L'Herbier»*, p. 146–157).

[2] Ср.: G a n c e Abel. *ibid.*

оне» две свои основные формы: с одной стороны, оригинальное использование наложения кадров, с другой же – изобретение тройного экрана и «поливидения». Накладывая друг на друга массу кадров (иногда – до шестнадцати), используя незначительные временн*ые* смещения между ними, добавляя одни кадры и устраняя другие, Ганс прекрасно понимал, что зритель этих «накладок» (в прямом смысле) не увидит: ведь воображение здесь преодолевается, оно исчерпывает себя и быстро доходит до собственных пределов. Но режиссер здесь рассчитывал на воздействие, которое все эти накладки оказывают на душу, а также на создание ритма, чьи элементы то добавляются, то убираются: этот ритм сообщает душе идею целого как ощущение чрезмерности или беспредельности. Изобретая тройной экран, Ганс достиг одновременного показа трех аспектов одной и той же сцены либо трех различных сцен и создал так называемые «необратимые» ритмы, начальная точка одного из которых представляет собой конечную точку другого, а смысл центральной точки является общим для обоих. Объединяя одновременность наложения кадров с одновременностью контр-наложения, Ганс поистине творит образ в виде абсолютного движения изменяющегося целого. Это уже не область относительных явлений, таких, как переменный интервал, кинетическое ускорение или замедление материи, а зона абсолютного: светозарной одновременности, протяженного света, изменяющегося целого, представляющего собой Дух (уже не органическая спираль, а великая духовная спираль у Ганса и Л'Эрбье иногда достигается непосредственно с помощью движений камеры). Вот где точка соприкосновения этих режиссеров с «симультанеизмом» Делоне[1].

Короче говоря, именно Ганс был первооткрывателем возвышенного кинематографа во французской школе. Состав образов-движений всегда показывает образ времени в двух аспектах: времени как интервала и времени как целого, времени как переменного настоящего и времени как безмерности прошлого и будущего. К примеру, в фильме Ганса *«Наполеон»* постоянное присутствие людей из народа – солдата гвардии и маркитантки – вводит «хроническое настоящее» простодушного и непосредственного свидетеля в эпическую безмер-

---

[1] Делоне противопоставляет себя футуристам, считавшим одновременность пределом непрерывно ускоряющегося кинетического движения. С точки зрения Делоне одновременность не имеет ничего общего с кинетическим движением, но связана с чистой подвижностью света, который создает светозарные и красочные формы и включает их в соприродные времени диски и спирали. С концепциями Делоне французские кинематографисты могли познакомиться благодаря Блезу Сандрару. Ср. текст Ганса «Le temps de l'image éclatée» в книге Sophie Daria, *«Abel Gance hier et demain»*, Ed. la Palatine. У Мессиана можно найти аналогичный «симультанеизм» в музыке, и определяется он «ритмами с добавляемым смыслом» и «необратимыми ритмами» (G o l é a. *«Rencontres avec Olivier Messiaen»*. Julliard, p. 65 sq.).

ность подвергаемых анализу прошлого и будущего[1]. И наоборот, у Рене Клера мы постоянно обнаруживаем в очаровательной и феерической форме то временное целое, которое можно сопоставлять с вариациями настоящего. Итак, французская школа способствует возникновению нового способа мыслить два вида времени: интервал становится переменным и последовательным единством, вступающим в метрические отношения с прочими факторами, определяя в каждом случае наибольшее относительное количество движения, данного в материи и для воображения; целое становится Одновременным, чрезмерным, беспредельным, вызывает бессилие воображения и указывает ему его пределы, при этом рождая в духе чистую мысль о количестве абсолютного движения, выражающую всю его историю или изменение, его вселенную. Это и есть возвышенное математическое по Канту. Этот тип монтажа, эту его концепцию можно назвать математически-духовной, экстенсивно-психической, количественно-поэтической (Эпштейн говорил о «лирософии»).

Французскую школу можно по пунктам противопоставить немецкому экспрессионизму. На девиз «больше движения» звучит ответ «больше света!». Движение теряет свои цепи, но начинает служит свету, вызывая его мерцание, образуя или дробя звезды, умножая отблески, прочерчивая сверкающие полосы, как в знаменитой сцене в мюзик-холле из *«Варьете»* Дюпона или в сне из фильма Мурнау *«Последний человек»*. Разумеется, свет представляет собой движение, а образ-движение и образ как свет – это две грани одного и того же явления. Однако же только что свет был беспредельным движением в протяженности, а теперь, в экспрессионизме, он предстает совсем по-иному: движением, мощным по интенсивности, интенсивным движением по преимуществу. Конечно, существует и кинетическое абстрактное искусство (Рихтер, Рутман), но экстенсивная количественная сторона, перемещение в пространстве, напоминают ртуть, косвенно измеряющую количество интенсивное, сводящееся к подъему или падению. Свет и тень уже не образуют чередующееся движение в протяженности, но завязывают напряженный бой, включающий несколько стадий.

Прежде всего беспредельная сила света противопоставляет себя тьме как силе столь же бесконечной: без нее свет не смог бы проявиться. Свет противостоит тьме именно для того, чтобы проявиться. Следовательно, это не дуализм, но также и не диалектика: ведь мы находимся за пределами каких бы то ни было органических единств или тотальностей. Это бесконечная оппозиция в том виде, как она предстает уже у Гете и романтиков: свет оказался бы ничем или, по край-

---

[1] Ср. роль Флери, рассмотренную Норманом Кингом с точки зрения последовательности проектов Ганса: «Une épopée populiste», *«Cinématographe»*, no. 83, novembre 1982.

ней мере, ничем явным без тусклости, которой он противостоит и которая делает его видимым[1]. Итак, зрительный образ делится надвое в соответствии с диагональю или зубчатой линией, которая, по выражению Валери, показывает свет таким, что он «допускает мрачную половину тьмы». И это зависит не только от разделения образа или плана, с чем мы встречаемся уже в *«Гомункулусе»* Рипперта, а впоследствии обнаруживаем у Ланга или у Пабста. Это также и монтажная матрица в *«Ночи святого Сильвестра»* Пика, где тусклые краски притона противопоставлены светозарности элегантного отеля, – или же в *«Восходе солнца»* Мурнау, где светящийся город противопоставлен мрачному болоту. Кроме того, схватка двух бесконечных сил обусловливает появление нулевой точки, по отношению к которой всякий свет обладает конечным значением. Свету фактически присуще свертывание отношений с чернотой как его отрицанием, равным нулю, и в зависимости от этого свет можно определить как интенсивность или интенсивное количество. Мгновение (в противоположность экстенсивному единству или экстенсивным же частям) предстает здесь как нечто «схватывающее» степень освещенности или ее численное выражение по отношению к черноте. Поэтому интенсивное движение неотделимо от падения, даже виртуального, и последнее выражает исключительно эту удаленность степени освещенности от нуля. Лишь идея падения позволяет измерить степень *возвышения* интенсивного количества – ведь даже «славнейший» свет Природы только и делает, что падает. Необходимо, следовательно, чтобы идея падения перешла к действию и стала реальным или материальным падением конкретных существ. Свет может падать лишь идеально, что же касается дневного света, его падение бывает реальным: таковы приключения индивидуальной души, провалившейся в черную дыру, головокружительные примеры которых приводит нам экспрессионизм (у Мурнау – падение Маргариты в *«Фаусте»,* или падение «последнего человека» в черную дыру туалета в гранд-отеле, или падение в *«Лулу»* Пабста).

Вот так свет как степень освещенности (белое) и нулевая точка (черное) входят в конкретные взаимоотношения: они контрастируют или смешиваются. Как мы уже видели, получается целая контрастная серия белых и черных линий, лучей света и полос тьмы: это полосатый, линованный мир, возникший уже у Вине в раскрашенных хол-

---

[1] Основным трудом о свете и его взаимоотношениях с тьмой или с непрозрачностью до сих пор остается трактат Гете *«Учение о цвете»* (*«Théorie des couleurs de Goethe»*. Ed. Triades). Его превосходный анализ, которому можно найти массу применений в кинематографии, дает Элиана Эскубас: «L'oeil du teinturier», *«Critique»,* no. 418, mars 1982. В экспрессионизме свет является гетеанским в той же мере, в какой во французских фильмах он был ньютонианским и сродни творчеству Делоне. Правда, в теории Гете имеется еще один аспект, с которым мы встретимся впоследствии: взаимоотношения света с белизной.

стах из *«Кабинета доктора Калигари»,* но обретший все смыслы светозарности лишь у Ланга в *«Нибелунгах»* (например, свет в подлесках или пучки лучей, светящие в окна). Или же появляется смешанная серия светотени, непрерывное преобразование всех степеней освещенности, создающее «текучую гамму переходящих друг в друга градуаций»: мастерами такой техники были Вегенер и особенно Мурнау. Великие режиссеры использовали оба приема: так, Ланг достигал тончайших оттенков светотени (*«Метрополис»*), а Мурнау прочерчивал в высшей степени контрастные лучи: например, в *«Восходе солнца»* сцена поисков утопленницы начинается с появления светящихся полос, отбрасываемых прожекторами на воду, а затем эти полосы внезапно уступают место преобразованиям светотени, чьи тона постепенно смягчаются. При всем своем отличии от экспрессионизма (особенно в концепциях времени и падения души) Штрогейм заимствует у него обращение со светом и предстает не менее глубоким люминистом, нежели Ланг и даже Мурнау: примером первого из рассмотренных выше приемов может служить ряд полос, напоминающих светящиеся стержни, когда полузакрытые жалюзи проецируют их на постель, лицо и торс спящей в фильме *«Глупые жены»;* примером второго – разнообразные оттенки светотени с контражуром и обыгрыванием расплывчатости в сцене ужина из *«Королевы Келли»*[1].

Во всех этих чертах экспрессионизм порывал с принципом органической композиции, изобретенным Гриффитом и усвоенным большинством советских диалектиков. Но осуществлялся этот разрыв совершенно иными, нежели у французской школы, приемами. Он ассоциируется не с ясной механикой количества движения в твердой или жидкой среде, а со смутной, «болотной» жизнью, куда погружаются все предметы, то разрываемые в клочья тенями, то сокрытые туманами. *Неорганическая жизнь вещей,* страшная жизнь, которой неведомы мудрость и границы организма, – таков первый принцип экспрессионизма, и действует он для всей Природы, то есть для не осознающего себя духа, затерянного во тьме, для света, ставшего непрозрачным, для *lumen opacatum*[2]. С этой точки зрения между творениями природы и изделиями рук человеческих: между подсвечниками и деревьями, турбинами и солнцем – никаких различий нет. Таким же кошмаром, как живая стена, становятся утварь, мебель, дома и крыши: они наклоняются, сжимаются, подстерегают людей или ловят их в капканы. А тени

[1] Eisner Lotte, «Notes sur le style de Stroheim», *«Cahiers du cinéma»,* no. 67, janvier 1957. Два присущих экспрессионизму метода: создание решетчатых полос и использование светотени – Лотта Айснер анализирует постоянно: и в статье *«L'écran démoniaque»* (Encyclopédie du cinéma), и в книге *«Murnau»,* Le Terrain vague, особенно р. 88–89 и 162.

[2] Затуманенный свет (*лат.*). – *Прим. пер.*

домов преследуют бегущих по улице[1]. Во всех этих случаях органическому противостоит отнюдь не механическое, а витальное как мощные предорганические ростки, общие и одушевленной, и неодушевленной Природе, – материи, возвышающейся до уровня жизни, и жизни, распространяющейся по всей материи. Животное начало потеряло свою органику в такой же мере, что обрела жизненную силу материя. Экспрессионизм может притязать на передачу чистой кинетики, то есть мощного движения, которое не считается ни с органическими контурами, ни с механической обусловленностью горизонтали и вертикали; это движение передается в виде до бесконечности ломаной линии, когда каждым изменением направления отмечаются сразу и сопротивление препятствия, и сила нового импульса, словом, подчиненность экстенсивного интенсивности. Создатель термина «экспрессионизм» Воррингер определил новое понятие как оппозицию жизненного порыва и органической репрезентации, сославшись на «готическую или северную» линию декора: на ломаную линию, которая не образует контура, где форма отличалась бы от фона, но проходит между предметами зигзагообразно, то увлекая их в бездну, где пропадает сама, то вызывая их вращение в некоей аморфности, куда она возвращается в «беспорядочных конвульсиях»[2]. Следовательно, автоматы, роботы и марионетки представляют собой уже не механизмы, подчеркивающие количество движения или преувеличенно его оценивающие, а сомнамбул, зомби или големов, выражающих интенсивность такой неорганической жизни. Сказанное относится не только к *«Голему»* Вегенера, но и к созданным около 1930 года готическим фильмам ужасов, среди которых *«Франкенштейн»* и *«Невеста Франкенштейна»* Уэйла, а также *«Белый Зомби»* Хэлприна.

Геометрия в экспрессионизме своих прав не теряет, но существенно отличается от геометрии французской школы, ибо по крайней мере внешне она избавлена от координат, обусловливающих экстенсивное количество, и от метрических отношений, управляющих движением в гомогенном пространстве. Это «готическая» геометрия, которая строит пространство вместо того, чтобы вычерчивать его – и использует она не метризацию, а продление и нагромождение. Линии про-

---

[1] Герман Варм описывает декорации к не сохранившемуся фильму Мурнау под названием *«Призрак»*: улица, левая сторона которой состоит из настоящих домов, а правую занимают искусственные фасады, взгроможденные на рельсы. При этом фасады, непрерывно ускоряя свое движение, отбрасывают тени на неподвижные дома на другой стороне и словно преследуют молодого человека. Варм приводит еще один пример, взятый из того же фильма, где сложный механизм вызывает сразу и вихревое движение, и падение в черную дыру. Ср. Eisner Lotte, *«Murnau»*, p. 231–232.

[2] Worringer, *«L'art gothique»*. Gallimard, p. 66–80. Особенно подробно о неорганической жизни в кино говорится у Рудольфа Курца: Kurz Rudolf, *«Expressionismus und Film»*. Berlin, 1926.

длеваются сверх всякой меры до точек пересечения, а в точках разрыва между ними происходят нагромождения. Эти нагромождения могут быть светлыми или темными, подобно тому, как продления – состоять из теней или света. Так, Ланг изобретает светящееся ложное монтажное соединение, в котором выражаются интенсивные изменения целого. Такова неистовая перспективистская геометрия, работающая с проекциями и теневыми участками методом косой перспективы. Для такой геометрии характерна тенденция к замене горизонтали и вертикали диагоналями и контрдиагоналями, окружности и сферы – конусом, а кривых линий и прямых углов – острыми углами и заостренными треугольниками (двери из *«Калигари»,* островерхие крыши и шляпы из *«Голема»*). Если сравнить монументальную архитектуру у Л'Эрбье и у Ланга (*«Нибелунги», «Метрополис»*), то можно заметить, как именно использует Ланг продление линий и точки нагромождения, которые можно перевести в метрические отношения лишь косвенным путем[1]. Если же человеческое тело непосредственно входит в эти «геометрические группировки», если оно является «основным фактором такой архитектуры», то это все же не прямое следствие того, что «стилизация преобразует человеческое в механический фактор» (данная формула лучше подошла бы для французской школы), это происходит потому, что все различия между механическим и человеческим оказались нивелированными, и на этот раз – в пользу могущественной неорганической жизни вещей.

По поводу контрастов белого и черного или вариаций светотени можно было бы сказать, что белое затемняется, а черное светлеет. Это напоминает мгновенно «схваченные» две степени освещенности, соответствующие возникновению цвета согласно теории Гете: синий цвет представляет собой осветление черного, желтый – затемнение белого. И несомненно, вопреки попыткам монохромного и даже полихромного кино у Гриффита и Эйзенштейна, предшественником настоящего колоризма в кинематографе стал экспрессионизм. Гете как раз и объяснил, что если взять два основных цвета, желтый и синий, и принять их за степени освещенности, то они будут восприниматься в *интенсифицирующем движении,* сопровождающемся с двух сторон красноватым отблеском. Интенсификация освещенности напоминает мгновение, возведенное в квадрат и выражаемое этим отблеском. Красноватый или сияющий отблеск пройдет все стадии интенсификации, перелива цветов, мерцания, мелькания, искрения, ореола, флюоресценции и фосфоресценции. Все эти аспекты отмечают этапы создания робота в *«Метрополисе»,* а также создание Франкенш-

---

[1] О геометрии у Ланга, ср.: Eisner Lotte, *«L'écran démoniaque»,* главы «Architecture et paysage de studio» и «Le maniement des foules».

тейна и его невесты. Штрогейм извлекает из них необычайные сочетания, в которые вовлекает живых людей, как злодеев, так и их невинные жертвы: так, в *«Королеве Келли»* простодушная девушка оказывается буквально меж двух огней, между огнем свеч на столе перед ней, отблески которого *переливаются* у нее на лице, и огнем в камине позади нее, образующем вокруг нее светозарный *ореол* (потому-то ей стало жарко, и она попросила снять окутывающую ее мантию...). Но подлинным королем всех этих этапов и примет, возвещающих сразу и пришествие дьявола, и гнев Божий, был все-таки Мурнау[1]. Фактически Гете показал, что интенсификация с двух сторон (желтого и синего) не ограничивается красноватыми отблесками, сопровождающими ее из-за растущего воздействия сияния, но доходит до кульминации в пронзительном красном цвете, и это – третий цвет, обретший независимость, это чистая раскаленность или пламя ужасного света, которому под силу сжечь мир и его тварей. Это выглядит так, будто конечная интенсивность теперь, у предела собственной интенсификации, обнаруживает сияние бесконечного, от которого мы отправлялись. Бесконечное не переставало работать в рамках конечного, конечное же восстанавливает его в этой по-прежнему ощутимой форме. Дух не покинул Природу, он одушевил всю неорганическую жизнь, но смог себя там обнаружить и обрести лишь как дух зла, сжигающий всю Природу. Таков пламенный круг в сценах призыва к демону у Вегенера в *«Големе»* и у Мурнау в *«Фаусте»*. Таков костер Фауста. Такова «фосфоресцирующая голова демона с очами печальными и пустыми» у Вегенера. Таковы пылающие головы Мабузе и Мефистофеля. Вот они, кульминационные моменты, встречи с бесконечным, которое стало духом зла: в частности, у Мурнау в *«Носферату»* мы встречаем не только все оттенки светотени, контражура и неорганической жизни теней, не только все моменты, через которые проходит красноватый отблеск, но еще и кульминацию, когда мощный свет (беспримесно красный) отделяет этот отблеск от сумеречного фона, выводит его из еще более явно обозначенной бездны и наделяет его подобием всемогущества, превосходящего его обыденную форму[2].

---

[1] Подобный анализ мерцания см.: Rohmer. *«L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau»*, 10–18, p. 48. А Элиана Эскубас в ранее цитировавшейся статье изучает эффекты сияния и интенсификации цвета согласно гетевской теории красок.

[2] Bouvier et Leutrat, *«Nosferatu»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 135–136: «Блики, вычерчивающие белый круг позади персонажей так, что кажется, будто формы не столько определяются собственным движением, сколько исключены из него, – будто их преследует какая-то бездна или же фон более изначальный, нежели тот, что находится у них на заднем плане, в итоге оказывающемся частично погруженным в свет. <...> Благодаря такому разрыву перед этим световым пятном возникает и вторгается в кадр призрак, вырисовывающийся на фоне, и *нельзя сказать, что он всегда скрыт в рассеивании вглубь, ассоциирующемся, например, со све-*

Этот новый тип возвышенного отличается от применявшегося французской школой. Кант различал два типа возвышенного: математическое и динамическое, беспредельное и могущественное, чрезмерное и аморфное. Им обоим свойственно нарушение органического состава, ибо один тип выходит за его пределы, а другой — «взламывает» его. В случае с возвышенным математическим экстенсивные единицы измерения изменяются так, что воображению уже не удается охватить его, и оно наталкивается на собственные границы и аннигилирует, но уступает место мыслительной способности, благодаря которой мы постигаем безмерное или чрезмерное как целое. В случае же с возвышенным динамическим интенсивность достигает такой степени, что ошеломляет или уничтожает нашу органическую сущность, вызывая страх, но возбуждает нашу мыслительную способность, при помощи которой мы ощущаем себя выше того, что нас уничтожает, а затем обнаруживаем в самих себе некий сверхорганический дух, господствующий над всей неорганической жизнью вещей: и тогда мы утрачиваем страх, ибо осознаем, что наше духовное «предназначение» делает нас непобедимыми[1]. Аналогично этому, по мнению Гете, пылающий красный цвет – не только страшный цвет, сжигающий нас, но еще и наиболее благородный цвет, который содержит в себе все остальные и порождает высшую гармонию, как хроматический круг, взятый в целом. Именно это происходит или же имеет возможность произойти в истории экспрессионизма, излагаемой нами с точки зрения возвышенного динамического: *неорганическая жизнь вещей* обретает кульминацию в огне, сжигающем нас и всю Природу, действуя как дух зла или тьмы; однако же этот дух, возбуждая в нас ощущение последней жертвы, вовлекает нашу душу в *непсихологическую жизнь духа,* а дух уже в равной степени не принадлежит ни природе, ни нашей органической индивидуальности — это божественная часть нас самих, вступающая в духовные отношения, когда мы оказываемся один на один с Богом как светом. Именно так возникает ощущение, будто душа к свету *возвращается,* но скорее, она воссоединяется со светозарной частью самой себя, испытавшей лишь идеальное падение, не столько погрязшей в мире, сколько просто упавшей в него. Пылающее становится сверхъестественным и сверхчувственным, как, например, жертва Эллен в *«Носферату»,* или жертва в *«Фаусте»,* или даже жертва Индра в *«Восходе солнца»*.

Здесь кроется существенная разница между экспрессионизмом и романтизмом, ибо, в отличие от романтизма, речь идет уже не о при-

---

тотенью. Поэтому освещенные так фигуры часто бывают плоскими и по самой своей природе производят впечатление тени, *но, в отличие от романтических представлений, тенью не подпитываются* <...> *Это впечатление не сводится к эффекту контражура».* (Курсив наш. – Ж. Делёз.)

[1] Кант. *«Критика способности суждения»,* §§ 26–28.

мирении Природы с Духом, отчуждаемым от Природы и вновь покоряющим себя в себе самом: такая концепция подразумевала бы нечто вроде диалектического развития все еще органической тотальности. Дело в том, что экспрессионизм в принципе только и постигает, что целое духовной Вселенной, порождающей собственные абстрактные формы, свои существа из света и свои согласования, кажущиеся ложными эмпирическому взгляду. От хаоса в жизни человека и в Природе экспрессионизм отстраняется[1]. Скорее даже он говорит нам, что ничего, кроме хаоса, нет и не будет, если мы не войдем в духовную вселенную, в существовании которой не слишком уверены и сами экспрессионисты: часто побеждает пламя хаоса, и нам возвещают, что оно долго еще будет торжествовать победу. Словом, экспрессионизм непрестанно изображает мир в виде красного на красном, и первое красное отсылает к страшной неорганической жизни вещей, а второе — к возвышенной непсихологической жизни духа. В крайних случаях экспрессионизм обращается к крику, крику Маргариты или Лулу, знаменующим собой в такой же степени ужас перед неорганической жизнью, как и открытость духовному миру, быть может, иллюзорную. Доходил до крика и Эйзенштейн, но он делал это как диалектик, то есть совершал качественный скачок, вызывающий эволюцию целого. Ныне же целое находится в вышине и совпадает с идеальной вершиной пирамиды, непрестанно отвергающей собственное основание. Целое становится в полном смысле бесконечной интенсификацией, освобождающейся от всяческой постепенности, прошедшей сквозь огонь, но лишь для того, чтобы разорвать чувственные узы, связывающие его с материальным, органическим и человеческим, отделиться от всех своих прошлых состояний и тем самым обнаружить духовную и абстрактную Форму будущего (*«Ритм»* Ганса Рихтера).

---

[1] Ср. текст Воррингера об экспрессионизме как «искусстве стиля модерн», процитированный Бувье и Летра, р. 175—179. Несмотря на оговорки некоторых критиков, модернистская позиция Воррингера кажется нам весьма близкой взглядам Кандинского (*«О духовном в искусстве»*). Оба они изобличают и у Гете, и в романтизме стремление примирить Дух и Природу, что означало индивидуалистический и сенсуалистский подход к искусству. Воррингер же и Кандинский, напротив, разумели под «духовным искусством» союз с Богом, благодаря которому всё личное преодолевается, а Природа воспринимается на расстоянии, ибо личности и Природа — хаос, откуда должен выйти человек с мироощущением модерниста. Эти авторы даже не уверены, что их затея удастся, но у них нет иного выбора: отсюда замечания Воррингера о «крике» как единственном способе выражения в экспрессионизме, да и тот, вероятно, иллюзорен. Этот пессимизм, касающийся мира как хаоса, возобновляется в экспрессионистском кинематографе, где даже идея духовного спасения ценой жертвы встречается относительно редко. Мы находим ее преимущественно у Мурнау, реже у Ланга. Но ведь среди всех экспрессионистов Мурнау ближе всего к романтизму: он сохраняет индивидуализм и «сенсуализм», которые с большей свободой проявятся в его американский период, в *«Восходе солнца»* и особенно в *«Табу»*.

Итак, мы рассмотрели четыре типа монтажа. Эта классификация основана на том, что образы-движения каждый раз становятся объектами весьма несходных композиций: органико-активный, эмпирический или, скорее, эмпиристский монтаж в американском кинематографе; диалектический, органический или материальный монтаж в советском кино; квантитативно-психический монтаж французской школы в его разрыве с органическим; интенсивно-духовный монтаж немецкого экспрессионизма, связывающий неорганическую жизнь с непсихологической. Таковы великие концепции мастеров кино и их конкретные практические методы. К примеру, не следует полагать, будто параллельный монтаж присущ кинематографу как данность, которую мы обнаруживаем повсюду; в широком смысле это действительно так, но лишь в широком смысле, поскольку советское кино заменяет его монтажом оппозиций, экспрессионистское — контрастным монтажом и т. д. Мы попытались продемонстрировать лишь практическое и теоретическое разнообразие видов монтажа, соответствующих таким концепциям состава образов-движений. Таково мировоззрение, такова философия кино не в меньшей степени, нежели его техника. Было бы неразумным утверждать, что один из типов этой практики-теории лучше других или прогрессивен (технические достижения свойственны каждому из рассмотренных направлений, они лишь предполагаются этими направлениями, но не обусловливаются ими). Единственное общее свойство всех видов монтажа — соотнесенность кинематографического образа с целым, то есть со временем, воспринимаемым как Открытое. Тем самым монтаж дает косвенный образ времени, сразу и в конкретном типе образа-движения, и в рамках фильма как целого. С одной стороны, это переменное настоящее, с другой — беспредельность будущего и прошлого. Нам представляется, что различные формы монтажа по-разному детерминируют эти два аспекта. Переменное настоящее может превратиться в интервал, качественный скачок, ритмическое единство, степень интенсивности, а целое, органическое целое — стать диалектической тотализацией, безмерной тотальностью возвышенного математического, или интенсивной тотальностью возвышенного динамического. Впоследствии мы увидим, что такое косвенный образ времени и каковы в сравнении с ним шансы образа-времени. Пока же ясно следующее: если верно, что образ-движение имеет две грани, одна из которых обращена в сторону множеств и их частей, а другая — по направлению к целому и его изменениям, то задавать вопросы следует именно образу-движению как таковому, во всех его разновидностях, и обеим его граням.

Глава IV
Образ-движение и три его разновидности (второй комментарий к Бергсону)

1

Исторический кризис психологии совпадает с моментом, когда стало уже невозможным помещать образы в сознание, а движения – в пространство. До этого времени в сознании только и располагали что образы, качественные и непротяженные, а в пространстве – лишь движения, протяженные и количественные. Но вот как перейти от одного порядка к другому? Как объяснить, что движения нет-нет да и производят образ (так бывает при перцепции) или что образ производит движение (при намеренном действии)? Сослаться на мозг? Но тогда его следует наделить чудесными способностями. К тому же как воспрепятствовать движению быть хотя бы виртуальным образом, а образу – хотя бы возможным движением? То, что казалось тупиком, в конечном счете сводилось к стычке между материализмом и идеализмом, когда первый стремился представить порядок сознания при помощи чисто материальных движений, а второй – порядок мироздания через беспримесные образы сознания[1]. Такую расщепленность образа и движения, сознания и предмета следовало преодолеть любой ценой. И вот, в одну и ту же эпоху за решение этой задачи взялись два абсолютно непохожих друг на друга философа: Бергсон и Гуссерль. Каждый из них бросил свой боевой клич: всякое сознание есть сознание *чего-то* (Гуссерль) или же всякое сознание *есть* нечто (Бергсон). Без сомнения, то, что прежняя позиция стала невозможной, объясняется множеством внешних по отношению к философии факторов. Социальные и научные факторы постепенно наполняли жизнь сознания движением, а материальный мир – образами. А значит, как теперь не принимать во внимание кино, возникшее в ту же эпоху и собиравшееся предоставить собственные доказательства существования *образов-движений*?

Правда, Бергсон, как мы уже видели, явно считал кинематограф ложным союзником. Что же касается Гуссерля, то, насколько нам известно, о кинематографе он не упоминает вообще (тут можно заме-

[1] Именно это стало наиболее обобщенной темой первой главы и заключения *«Материи и памяти»*.

тить, что Сартр, уже много лет спустя инвентаризовавший и проанализировавший разнородные образы в книге *«Воображаемое»*[1], кинематографические образы обошел молчанием). Если кто и провел сопоставление кино и феноменологии, так это Мерло-Понти, да и тот усматривал в кино ложного союзника. И все же основания, приводимые феноменологией и Бергсоном, настолько несходны, что путеводной нитью нам послужит само их противопоставление. Феноменология возводит в норму «естественную перцепцию» и ее условия. Этими условиями являются экзистенциальные координаты, определяющие «укорененность» воспринимающего субъекта в мире, бытие в мире, открытость миру, которая и оказалась выражена в знаменитой максиме «всякое сознание есть сознание чего-то»... Коль скоро это так, движение, воспринимаемое или произведенное, следует разуметь, естественно, не как интеллигибельную форму (идею), что актуализуется в материи, а как чувственную форму (гештальт), организующую перцептивное поле в зависимости от интенциональности сознания в конкретной ситуации. Но ведь, как бы кино ни приближало нас к вещам, как бы ни удаляло нас от них и ни вращало вокруг них, оно все же устраняет и укорененность субъекта, и горизонт мира, то есть условия естественной перцепции оно подменяет имплицитным знанием и вторичной интенциональностью[2]. Кино не сходится с прочими видами искусства, целью которых является скорее узреть нереальное в мире, но творит из мира нереальное или повествование: с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом. Можно заметить, что феноменология в некоторых отношениях застряла на докинематографической стадии, чем и объясняется ее неуклюжая позиция: феноменология ставит естественную перцепцию в привилегированное положение, отчего движение соотносится еще и с *позами* (уже не существенными, а попросту экзистенциальными). А следовательно, кинематографическое движение сразу же изобличается как не соблюдающее верность условиям перцепции и к тому же возвеличивается, как новый тип повествования, способный «сблизить» воспринимаемое и воспринимающего, мир и перцепцию[3].

А вот Бергсон изобличает кинематограф как ложного союзника совершенно по-иному. Ибо если кино искажает движение, то происходит это абсолютно так же и на тех же основаниях, что и при естественной перцепции: «Мы схватываем почти мгновенные снимки с проходящей реальности <...>. Восприятие, мышление, язык действу-

---

[1] Рус. перевод: Ж.-П. Сартр. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2001.

[2] Merleau-Ponty, *«Phénoménologie de la perception»*. Gallimard, p. 82. (Рус. перевод: М. Мерло-Понти. Феноменология восприятия. СПб, 1999).

[3] По крайней мере, такое впечатление на нас произвела сложная теория в феноменологическом духе Альбера Лаффе (Laffay Albert, *«Logique du cinéma»*. Masson).

ют таким образом»[1]. Иными словами, для Бергсона естественная перцепция не может служить образцом, и никакой привилегии она не получает. Образцом скорее является непрестанно изменяющееся положение вещей, материя как перетекание, которой невозможно назначить ни точки укорененности, ни точки отсчета. Исходя из такой изменчивости, Бергсон считал необходимым показать, как в наудачу взятых точках могут формироваться центры, навязывающие мгновенные и неподвижные снимки. А значит, речь шла о том, чтобы «вывести» сознательную перцепцию, естественную *или* кинематографическую[2]. Однако кинематограф, возможно, предоставляет значительное преимущество: как раз потому, что в нем нет ни центра укорененности, ни горизонта мира, используемые им срезы не препятствуют возвращению назад по пути, по которому естественная перцепция плывет лишь вперед. Вместо того чтобы двигаться от ацентрического положения вещей к центрированной перцепции, кино может возвращаться к ацентрическому положению вещей или приближаться к нему. Если учесть приблизительность нашего утверждения, то это как раз противоположное феноменологии воззрение. Даже вопреки собственной критике кинематографа, Бергсон вполне с ним освоился, и гораздо больше, чем считал он сам. Мы увидим неопровержимое тому доказательство в первой главе *«Материи и памяти»*.

Фактически мы сейчас увидим мир, где ОБРАЗ = ДВИЖЕНИЕ. Назовем Образом множество того, что явлено. Пока невозможно утверждать даже то, что один образ воздействует или же реагирует на другой. Не существует движущегося тела, которое отличалось бы от произведенного им движения, и не существует тела движимого, которое отличалось бы от воспринятого им движения. Все предметы, то есть все образы, совпадают с собственными действиями и реакциями: такова универсальная изменчивость. Каждый образ есть лишь «путь, по которому во всех направлениях проходят модификации, распространяющиеся по безмерной вселенной». *Каждый образ воздействует и реагирует на другие, на «все их грани» и «всеми своими элементарными частицами»*[3]. «Истина в том, что движения материи для нас совершенно ясны, поскольку они суть образы, и что нам нет никакой надобности искать в движении чего-либо»[4]. Атом — это образ, двигающийся в том же направлении, что и его действия и реакции. Мое тело — тоже образ, а стало быть, множество действий и противодей-

---

[1] *«L'évolution créatrice»*, p. 753 (305). Рус. пер., с. 294.

[2] *MM*, p. 182 (28): «Я утверждаю, следовательно, что в этом случае <...> сознательное восприятие с необходимостью должно возникнуть». Рус. пер., с. 176.

[3] *MM*, p. 187 (34). Рус. пер., с. 179.

[4] *MM*, p. 174 (18). Рус. пер., с. 170.

ствий. Мои глаза и мой мозг – образы и части моего тела. Так как же мой мозг может содержать образы, если и сам он – один из них? Внешние образы на меня воздействуют, передают мне движение, а я его им «возвращаю»: как же образы попадают в мое сознание, если я и сам – образ, то есть движение? Более того, как на этом уровне я могу вести речь обо мне, о глазах, о мозге и теле? Пожалуй, просто ради удобства, ибо пока еще ничто не позволяет произвести такую самоидентификацию. Скорее все это можно назвать газообразным состоянием. Я и мое тело – скорее, множество непрестанно сменяющихся молекул и атомов. Впрочем, можно ли вести речь даже об атомах? Ведь они не отличаются от миров, от межатомных воздействий[1]. Материя слишком горяча, чтобы различать в ней твердые тела. Мы живем в мире, где нет ничего, кроме изменчивости, колыхания, плеска: нет ни осей, ни центра, ни правой стороны, ни левой, ни верха, ни низа...

Это бесконечное множество разнородных образов и формирует своего рода план имманентности. Образ существует сам по себе и в этом плане. Та часть образа, которая находится в себе, и представляет собой материю: не нечто скрытое за образом, но, наоборот, абсолютная тождественность образа и движения. И как раз тождественность образа и движения позволяет нам сделать немедленный вывод о тождестве образа-движения и материи. «Скажете ли вы, что мое тело – материя, или что оно – образ – безразлично...»[2] *Образ-движение* и *материя-перетекание*, строго говоря, одно и то же[3]. Так, значит, эта материальная вселенная представляет собой механизм? Нет, ибо (как показано в *«Творческой эволюции»*) механизм предполагает закрытые системы, контактные действия и мгновенные неподвижные срезы. И разумеется, в этой вселенной или в этом плане мы «нарезаем» закрытые системы и конечные множества; это возможно благодаря экстериорности ее частей. Но сама по себе вселенная не такова. Она представляет собой множество, однако множество бесконечное: план имманентности является движением (лицевой стороной движения), происходящим между частями каждой системы и между разными системами, пересекающими все эти системы, перемешивающими их и подчиняющими их при условии, что они не будут абсолютно закрытыми. Она представляет собой и срез; и все же, вопреки некоторой двусмысленности бергсоновской терминологии, срез этот не неподвижный и не мгновенный, а подвижный; это времен*ной* срез или времен*ная* перспектива. Это блок «пространство-время», ибо всякий раз время движения, в нем происходящего, принадлежит именно ему.

---

[1] *MM*, p. 188 (36): ср. атомы или силовые линии. Рус. пер., с. 180.

[2] *MM*, p. 171 (14). Рус. пер., с. 168.

[3] *EC*, p. 748 (299). Рус. пер., с. 289.

Пожалуй, существует даже бесконечная серия таких блоков или подвижных срезов, каждый из которых соответствует как бы представлению плана имманентности в соответствии с последовательностью движений во вселенной[1]. А план невозможно отличить от этого представления планов. Здесь работает не механизм, а «машинизм». Материальная вселенная, план имманентности является *машинной схемой взаимодействия образов-движений.* И вот тут-то Бергсон продвинулся поразительно далеко: эта вселенная подобна кинематографу-в-себе, это метакино, из чего следует совершенно иной взгляд на кино как таковое, отличающийся от явно выраженного Бергсоном в его критике.

Но как можно говорить об образах-в-себе, не являющихся образами ни для кого и ни к кому не обращающихся? Как можно вести речь о Явлениях, если нет даже глаз? По меньшей мере, по двум причинам. Первая в том, что образы-в-себе надо отличать от вещей, понимаемых как тела. По существу, в нашем восприятии и языке различаются тела (существительные), качества (прилагательные) и действия (глаголы). Но ведь действия в этом уточненном смысле уже заменили движение идеей какого-то временного места, куда оно направлено, или же достигнутым с его помощью результатом; качества заменили движение идеей состояния, сохраняющегося до тех пор, пока его не заменит другое; что же касается тел, то они заменили движение идеей либо совершающего его субъекта, либо претерпевающего его объекта, либо переносящего его орудия[2]. Мы вскоре увидим, что образы такого рода действительно формируются во вселенной (образы-действия, образы-эмоции, образы-перцепции). Но они зависят от новых условий, и пока речи о них быть не может. Пока у нас есть лишь движения, называемые образами ради того, чтобы отличить их от тех, что пока образами не являются. Как бы там ни было, это основание от противного не является достаточным. Позитивное же основание состоит в том, что этот план имманентности в целом представляет собой Свет. Совокупность движений, действий и реакций является светом, который диффундирует и распространяется «без сопротивления

---

[1] Вводя понятие «план имманентности» и описывая его свойства, мы как будто удаляемся от Бергсона. И все-таки мы полагаем, что остаемся ему верными. Конечно, Бергсону случалось представлять план материи в виде «неподвижного среза» становления (*ММ,* р. 223 или 81). Рус. пер., с. 212. Но так он поступал для удобства изложения. Ибо Бергсон уже напомнил, а впоследствии напомнит то же самое с уточнениями (р. 292 или 169), рус. пер., с. 284: это план, в котором непрестанно возникают и распространяются движения, выражающие изменения в становлении. Значит, в него входит и время. Он включает время как переменную движения. Более того, сам план, по утверждению Бергсона, тоже подвижен. Фактически каждому множеству движений, выражающему изменение, соответствует некое представление плана. И выходит, что идея пространственно-временных блоков ни в коей мере не противоречит тезисам Бергсона.

[2] *ЕС,* р. 749–751 (300–303), рус. пер., с. 290–292.

и потерь»[1]. Основанием тождественности образа движению служит тождество материи и света. Образ является движением подобно тому, как материя представляет собой свет. Впоследствии, в *«Длительности и одновременности»,* Бергсону удалось продемонстрировать важность вытекающей из теории относительности обратимости между «линиями света» и «жесткими линиями», а также между «светозарными фигурами» и «фигурами жесткими, или геометрическими»: согласно теории относительности, «фигуры света навязывают свои законы жестким фигурам»[2]. Если мы вспомним, что глубинным стремлением Бергсона было создание философии современной науки (и не в смысле рефлексии на эту науку, то есть эпистемологии, а, наоборот, в смысле изобретения самостоятельных понятий, способных соответствовать новым символам науки), мы поймем, что конфронтация Бергсона с Эйнштейном была неизбежной. И как раз первым аспектом этой конфронтации является утверждение о диффузии, или распространении света по всему плану имманентности. В случае с образом-движением речь пока не идет ни о твердых телах, ни о жестких линиях, но только о световых линиях и фигурах. Блоки пространства-времени и представляют собой такие фигуры. Это образы-в-себе. Если они никому не принадлежат (в смысле – никакому взгляду), то причина здесь в том, что свет пока еще не был отражен либо остановлен, «он, распространяясь беспрепятственно, никогда не был бы замечен»[3]. Иными словами, взгляд находится в вещах, в образах, «светозарных в самих себе». *«Фотография, и притом со всех точек пространства, уже снята, уже проявлена внутри самих вещей ...»*

Здесь мы видим разрыв со всей предыдущей философской традицией, которая сближала свет скорее с духом и воспринимала сознание как светозарный пучок, извлекающий вещи из их изначальной тьмы. И феноменология еще в полной мере была причастна этой стародавней традиции; она не считала свет внутренним, но как бы открывала его наружу, что слегка напоминает уподобление интенциональности сознания лучу электрической лампы (всякое сознание есть сознание *чего-то...*). А вот для Бергсона все обстоит наоборот. Вещи светозарны

---

[1] *ММ,* р. 188 (36), рус. пер., с. 180.

[2] *«Durée et simultanéité»,* ch. V. Важность и двусмысленность этой книги, где Бергсон идет на конфронтацию с теорией относительности, общеизвестны. Однако же, если Бергсон запретил ее переиздание, то произошло это не потому, что он заметил якобы совершенные им ошибки. Двусмысленность исходила скорее от читателей, полагавших, будто Бергсон обсуждает сами теории Эйнштейна. Этого, очевидно, не было (хотя сам Бергсон недопонимания развеять не мог). Только что мы видели, что он вполне принимал и примат света, и пространственно-временные блоки. Суть дискуссии заключалась в ином: верно ли, что эти блоки препятствуют существованию универсального времени, мыслимого как становление или длительность? Бергсон вовсе не отрицал теорию относительности, он лишь полагал, что ей не под силу создать философию реального времени, которое ей соответствовало бы.

[3] *ММ,* р. 186 (34). Рус. пер., с. 179.

сами по себе, когда ничто их не освещает: всякое сознание *есть* нечто, оно сливается с вещью, то есть со световым образом. Но речь тут идет о полноправном сознании, рассеянном повсюду и непроявленном; о той самой фотографии, уже снятой и проявленной во всех вещах и для всех точек, хотя и «просвечивающей». Если в конечном счете настоящее сознание образуется в плане имманентности в том или ином месте вселенной, то объясняется это тем, что весьма конкретные образы останавливают либо отражают свет, формируя черный экран, которого недоставало пластинке[1]. Словом, свет – это не сознание, а множество образов, иначе говоря: свет, представляющий собой сознание, имманентен материи. Что же касается *нашего* реального сознания, то это всего лишь непрозрачность, без которой «свет, распространяясь беспрепятственно, никогда не был бы замечен». В этом отношении различие между Бергсоном и феноменологией наиболее отчетливое[2].

Итак, план имманентности, или план материи, мы можем определить как множество образов-движений, совокупность световых линий или фигур, серию пространственно-временных блоков.

2

Что же происходит или может происходить в этой ацентрической вселенной, где все реагирует на все? Мы не должны вводить в нее иного, иноприродного фактора. И в таком случае то, что может происходить, сводится к следующему: в каких угодно точках плана возникает *интервал,* промежуток между действием и реакцией. Больше Бергсону ничего не нужно: единицами его теории мироздания служат движения и интервалы между ними (именно это в своей материалистической концепции кино отстаивал Вертов)[3]. Очевидно, что такой фено-

---

[1] *MM,* p. 188 (36): «Фотография целого получается здесь прозрачной: позади пластинки недостает темного экрана, на фоне которого могло бы появиться изображение». Рус. пер., с. 181.

[2] Сартр превосходно воспользовался бергсоновской инверсией в книге *«L'imagination»*. P. U. F. («Встречается беспримесный свет, фосфоресценция без освещенной материи; но только этот чистый свет, будучи повсюду рассеянным, проявляется не иначе, как отражаясь от определенного рода поверхностей, которые в то же время служат экраном по отношению к прочим светящимся зонам. Такова своеобразная инверсия классического сравнения: вместо того, чтобы считать сознание светом, движущимся от субъекта к вещи, мы считаем его светозарностью, движущейся от вещи к субъекту», p. 44). Но антибергсонизм Сартра привел его к недооценке роли этой инверсии и к отрицанию новизны бергсоновской концепции образа.

[3] Vertov. *«Articles, journaux, projets»*, 10–18 (это постоянная тема манифестов Вертова).

мен интервала возможен лишь в той мере, в какой план материи имеет в виду время. С точки зрения Бергсона, «отложенной» реакции, интервала достаточно для характеристики такого типа образов, который хотя и объединяется с другими, но все же весьма своеобычен: это живые образы, живая материя. В то время как прочие образы действуют и реагируют на действия всеми своими гранями и во всех своих частях, здесь мы имеем образы, встречающие действия лишь одной гранью или определенными частями, а реагирующие на действия – лишь в иных частях и иными частями. Эти образы можно назвать «расчетверенными» (écartelées). И прежде всего их специализированная грань, которую впоследствии назовут рецептивной или сенсорной, производит любопытную «обработку» влияющих на нее образов или полученных ею возбуждений: она как бы изолирует некоторые из них – из тех, что сбегаются к ней со всей вселенной и оказывают на нее совместное действие. Вот откуда возникает возможность формирования закрытых систем, «картин». «Те внешние воздействия, которые безразличны для живых существ, проходят сквозь них, как бы не задерживаясь; остальные, обособляясь от первых, становятся восприятиями в силу самого факта этого обособления»[1]. Такая операция сводится именно к *кадрированию:* некоторые претерпеваемые живыми существами действия изолируются в кадре, а следовательно, как мы увидим, являются предвосхищаемыми, предощущаемыми. С другой же стороны, осуществляемые реакции уже не нанизываются непосредственно на претерпеваемое действие: благодаря интервалу они становятся отложенными, приобретают время на отбор элементов, их организацию или интеграцию в новом движении, которое невозможно вывести из простого продления полученного возбуждения. Подобные реакции, представляющие собой нечто непредвиденное или новое, и называются «действиями» в собственном смысле слова. Вот так живой образ становится «инструментом анализа по отношению к воспринятому движению и инструментом селекции по отношению к движению выполненному»[2]. Поскольку живые образы обязаны этой привилегией исключительно феномену интервала или дистанции между воспринятым движением и движением выполненным, они становятся «центрами неопределенности», возникающими в ацентрической вселенной образов-движений.

Если же мы рассмотрим иной аспект, аспект свечения плана материи, то мы скажем, что живые образы или живая материя и выступают в качестве того самого черного экрана, которого недоставало пла-

---

[1] *MM,* p. 186 (33): на этой странице дано превосходное резюме этого тезиса Бергсона в целом. Рус. пер., с. 179.

[2] *MM,* p. 181 (27). Рус. пер., с. 175.

стинке, и поэтому воздействующий образ (фотокарточка) не мог проявиться. На этот раз световая линия или световой образ уже не диффундирует и не распространяется по всем направлениям «без сопротивления и потерь», а наталкивается на препятствие, то есть на рефлектирующую непрозрачность. И перцепцией мы как раз называем образ, отраженный образом живым. Эти два аспекта строго взаимодополняющие: особый образ, образ живой неразрывно сочетает центр неопределенности и черный экран. Отсюда следует важный вывод: *существует двойная система, двойной режим распознавания образов.* Прежде всего имеется система, где каждый образ изменяется сам по себе, а все образы реагируют друг на друга и друг от друга зависят, действуя всеми своими гранями и во всех своих частях. Но сюда добавляется еще одна система, где все образы варьируются преимущественно ради одного, который воспринимает воздействие других образов одной своей гранью, а реагирует на него – другой[1].

Мы пока не отошли от образа-материи-движения. Бергсон не устает повторять, что мы не поймем ничего, не задав себе сначала множество образов. Только в этом плане может присутствовать обычный интервал между движениями. Что касается мозга, то его функция состоит не в чем ином, как в выработке интервала, промежутка между действием и реакцией. Мозг, разумеется, не является центром формирования образов, из которого можно исходить, но сам представляет собой особый, хотя и подобный другим, образ; в ацентрической вселенной образов он действует как центр неопределенности. И вот, образом-мозгом Бергсон в *«Материи и памяти»* почти сразу же задает весьма сложное и организованное положение живых существ. Отчасти это объясняется тем, что в этой работе он не рассматривал жизнь как проблему (в *«Творческой эволюции»* он анализировал вопросы, связанные с жизнью, но с иной точки зрения). Тем не менее лакуны, добровольно оставленные Бергсоном, заполнить нетрудно. Уже на уровне самых элементарных живых существ следует предполагать микроинтервалы. Непрерывно уменьшающиеся интервалы между все ускоряющимися движениями. Более того, биологи говорят о «пребиотическом бульоне», создавшем возможность жизни; в нем существенную роль играли виды материи, называемые правовращающимися и левовращающимися: именно здесь в ацентрической вселенной появились «наброски» осей и центров, правого и левого, верха и низа. Наличие микроинтервалов следует предполагать даже для пребиотического бульона. Но биологи утверждают, что такие феномены не могли возникнуть, когда земля была чересчур раскаленной. Значит, необходимо постулировать охлаждение плана имманентности, соотносящееся с появ-

[1] *MM,* p. 176 (20). Рус. пер., с. 168.

лением первых непрозрачностей, когда первые экраны служили препятствиями на пути распространения света. Вот тогда-то и появились первые «наброски» твердых тел, а также жестких геометрических тел. И наконец, как утверждал Бергсон впоследствии, той же самой эволюции, которая организовала материю в твердые тела, суждено было организовать образы для непрерывно совершенствовавшейся перцепции, объектами которой стали твердые тела.

Вещь и перцепция вещи – одно и то же, один и тот же образ, но соотнесенный то с одной, то с другой системой отсчета. Вещь – это образ, каким он является в себе и как он соотносится со всеми остальными образами, чье интегральное воздействие он претерпевает и на которые он немедленно реагирует. Но перцепция вещи – это все тот же образ, соотнесенный с иным особым образом, который его кадрирует, удерживает лишь часть его воздействия, а реагирует на него лишь опосредованно. Если так определить перцепцию, она никогда не будет иной, нежели вещь, или больше вещи: напротив, она всегда «меньше» вещи[1]. Воспринимая вещь, мы вычитаем из нее то, что нас не интересует, в зависимости от наших потребностей. Под потребностью или интересом следует разуметь линии и точки, что мы сохраняем от вещи по мере работы нашего воспринимающего аппарата, а также действия, селекционируемые нами в зависимости от задержанных реакций, на которые мы способны. Вот так и определяется первый материальный момент субъективности: она связана с вычитанием, она вычитает из вещи то, что не представляет интереса. Но и наоборот, в этих случаях требуется, чтобы вещь представала в самой себе в виде перцепции, полной, непосредственной и диффузной. Вещь является образом и на основании этого сама себя воспринимает, как воспринимает и все остальные вещи по мере того, как подвергается их воздействию и реагирует на него всеми своими гранями и во всех своих частях. К примеру, атом воспринимает бесконечно больше нас, а в пределе воспринимает всю вселенную – от точек, из которых исходят направленные на него действия, до точек, куда идут исходящие от него реакции. Словом, вещи и перцепции вещей представляют собой *схватывания;* однако вещи являются схватываниями тотальными и объективными, а перцепции вещей – частичными и частными, субъективными.

Если образцом для кино ни в коей мере не служит естественная субъективная перцепция, то причина здесь в том, что из-за подвижности центров и изменчивости способов кадрирования ему всегда приходится восстанавливать обширные ацентрические и декадрированные зоны: в таких случаях оно стремится вернуться в первичный режим образов-движений, к универсальной изменчивости, а также

---

[1] *MM,* p. 185. Рус. пер., с. 178.

к тотальной, объективной и диффузной перцепции. В действительности движение его является двунаправленным. С точки зрения, занимающей нас в данный момент, мы отправляемся от тотальной объективной перцепции, которая совпадает с вещью в субъективной перцепции, отличающейся от первой в силу простой элиминации или обыкновенного вычитания. Такую одноцентровую субъективную перцепцию и называют перцепцией в собственном смысле слова. Таково первое перевоплощение образа-движения: когда мы соотносим его с центром неопределенности, он становится *образом-перцепцией.*

Тем не менее невозможно поверить, что вся операция состоит в одном лишь вычитании. Есть и нечто иное. Когда вселенная, состоящая из образов-движений, соотносится с одним из специфических образов, которые формируют в ней центры, вселенная искривляется и организуется так, что облекает такой образ. Мы продолжаем двигаться от мира к центру, но в мире уже возникла кривизна, он стал периферией и начал формировать некий горизонт[1]. И вот мы уже добрались до образа-перцепции, но также имеем образ-действие. По существу, перцепция представляет собой одну сторону отложенной реакции, другой же ее стороной является действие. То, что мы называем действием, есть, в сущности, запаздывающая реакция центра неопределенности. И этот центр становится способным действовать в этом направлении, то есть готовить неожиданный ответ лишь потому, что он воспринял возбуждение своей привилегированной гранью, отбросив все остальное. Иными словами, это напоминает нам о том, что любая перцепция является прежде всего сенсомоторной: «восприятие не заключено ни в сенсорных, ни в двигательных центрах: оно соответствует многообразию их отношений»[2]. Если мир искривляется вокруг перцептивного центра, то это происходит уже с точки зрения действия, от которого перцепция неотделима. Путем искривления воспринимаемые вещи тянутся ко мне полезной для меня гранью, в то время как моя отложенная реакция, превратившись в действие, учится их использовать. Дистанция представляет собой именно луч, движущийся от периферии к центру: воспринимая вещи там, где они находятся, я улавливаю «виртуальное воздействие», оказываемое ими на меня, одновременно с «возможным воздействием», оказываемым на них мною, ради того, чтобы их догнать либо от них убежать, уменьшая или увеличивая дистанцию. Следовательно, это все тот же феномен промежутка, выражающийся в моем действии в терминах времени, а в моей перцепции – в терминах пространства: чем больше реакция перестает быть немедленной и стано-

---

[1] Постоянная тема первой главы *ММ:* проведение окружности «вокруг» центров неопределенности.

[2] *ММ,* р. 195 (45). Рус. пер., с. 185.

вится поистине возможным действием, тем сильнее перцепция становится дистантной и предвосхищающей, обнаруживая виртуальное действие вещей. «Восприятие располагает пространством строго пропорционально времени, которым располагает действие»[1].

Итак, перед нами второе перевоплощение образа-движения: он становится *образом-действием*. Незаметно мы переходим от перцепции к действию. И здесь анализируемой операцией является уже не элиминация, отбор или кадрирование, а искривление вселенной, от которого происходят сразу и виртуальное воздействие вещей на нас, и возможное воздействие нас на вещи. Вот он, второй материальный аспект субъективности. И аналогично тому, как перцепция соотносит движение с «телами» (существительными), то есть с жесткими объектами, которые могут быть движущими либо движимыми, действие соотносит движение с «актами» (глаголами), представляющими собой абрис предполагаемого срока или результата[2].

Но интервал не определяется только через специализацию двух граней-пределов, перцептивной и активной. Между ними тоже имеется промежуток. И занимает его эмоция, причем не наполняя и не выходя за пределы. Возникает она в центре неопределенности, то есть в субъекте, между в определенных отношениях смущающей перцепцией и нерешительным действием. Эмоция представляет собой совпадение субъекта и объекта, или же способ, которым субъект воспринимает самого себя, а скорее, даже то, как субъект ощущает или чувствует себя «изнутри» (третий материальный аспект субъективности)[3]. Она соотносит движение с неким «качеством» как с пережитым состоянием (прилагательное). В сущности недостаточно полагать, будто перцепция, благодаря дистанции, удерживает или отражает то, что нас интересует, пропуская мимо то, к чему мы безразличны. Всегда есть какая-то часть внешних движений, которые мы «абсорбируем», преломляем, при том что они не преобразуют ни объектов перцепции, ни действий субъекта; скорее, ими отмечается совпадение субъекта и объекта в беспримесном качестве. Таково третье, и последнее, перевоплощение образа-движения: *образ-эмоция*. И было бы ошибкой считать ее сбоем в работе системы «перцепция-действие». Наоборот, эта третья данность совершенно необходима. Ибо мы, будучи живой материей или же центрами неопределенности, специализировали одну из наших граней, а также наши определенные точки, превратив их в рецептивные органы, не иначе как обрекая их на неподвижность, — а вот нашу активность делегирова-

[1] *MM*, p.183 (29). Рус. пер., с. 175.

[2] *EC*, p. 751 (302). Рус. пер., с. 291.

[3] *MM*, p. 169 (12). Рус. пер., с. 165.

ли органам реагирования, именно тогда освободив их. В таких условиях, когда наша рецептивная и обездвиженная «грань» абсорбирует движение вместо того, чтобы отражать его, наша активность может прибегать лишь к «тенденциям» и «усилиям», которые заменяют действие, ставшее на данный момент или в данном месте невозможным. Отсюда превосходное определение, данное эмоции Бергсоном: «своего рода двигательная тенденция в чувствительном нерве», то есть движущее усилие, воздействующее на обездвиженную рецептивную пластинку[1].

Существуют, стало быть, взаимоотношения эмоции с движением в общем случае, которые можно сформулировать следующим образом: непосредственное распространение поступательного движения не только прерывается неким интервалом, распределяющим воспринятое движение в одну сторону, а выполняемое — в другую, и делающее их как бы несоизмеримыми. Между двумя движениями имеется еще и эмоция (можно понимать и как «влечение». — *Прим. пер.*), которая эти отношения восстанавливает; однако же, как раз в эмоции движение перестает быть поступательным и становится выразительным, то есть качеством, несложной тенденцией, волнующей неподвижный элемент. И неудивительно, что в образе, каким являемся мы сами, именно лицо с его относительной неподвижностью и органами восприятия служит для выявления этих выразительных движений, при том что в остальных частях тела чаще всего они остаются сокрытыми. В конечном счете *образы-движения делятся на три вида, когда мы соотносим их с неким центром неопределенности, как с особым образом*: образы-перцепции, образы-действия и образы-эмоции. И каждый из нас является особым образом или возможным центром; мы представляем собой не что иное, как схемы взаимодействия трех указанных образов, сгустившиеся сочетания образов-перцепций, образов-действий и образов-эмоций.

3

Кроме прочего, можно проследовать «в глубь истории» по линиям различения этих трех типов образов и попытаться отыскать матрицу, или образ-движение как таковой, в его ацентрической беспримесности, в его первом режиме изменчивости, в его теплоте и свете, когда его еще не замутняли никакие центры неопределенности. Как нам отделаться от самих себя и как нам самих себя распутать? Такую попыт-

---

[1] *MM,* p. 203–205 (56–58). Рус. пер., с. 191.

ку сделал Беккет, создав кинематографическое произведение под названием *«Фильм»* с Бастером Китоном в главной роли. *«Esse est percipi,* существовать значит быть воспринимаемым», — заявляет Беккет, подхватывая формулировку образа, принадлежащую ирландскому епископу Беркли; и все-таки как ускользнуть от «блаженств percipere (воспринимать; *лат.*) и percipi (быть воспринимаемым; *лат.*)», если известно, что наша перцепция пребудет до тех пор, пока мы живы, самая страшная перцепция себя собой? Беккет разработал систему простейших кинематографических условностей, с тем чтобы поставить эту проблему и осуществить данную операцию. Как бы там ни было, нам представляется, что указания и схемы, приводимые им самим, как и моменты, выделенные им в своем фильме, приоткрывают его намерение лишь наполовину[1]. Ибо, по сути дела, тремя моментами являются следующие. В первый момент персонаж О бросается вперед и бежит в горизонтальном направлении вдоль стены; затем, уже по вертикальной оси, он пытается взобраться вверх по лестнице, все время держась за стену. Он «действует», и эта перцепция действия, или *образ-действие*, подчиняется следующим условиям: камера ОЕ снимает его только со спины и под углом не более сорока пяти градусов; если же снимающей его камере случится превзойти эту величину, действие будет блокировано, постепенно угаснет, а персонаж остановится и спрячет часть лица, находящуюся под угрозой. Второй момент: персонаж вошел в комнату, и, поскольку он уже не прислоняется к стене, угол безопасности для камеры удваивается и теперь составляет по сорок пять градусов с каждой стороны, а следовательно, девяносто градусов. О воспринимает (субъективно) комнату, а также вещи и животных в ней, тогда как ОЕ воспринимает (объективно) самого О, комнату и ее содержимое: такова перцепция перцепции, или *образ-перцепция,* взятая в двойном режиме и в двоякой системе отсчета. Камера по-прежнему придерживается условия снимать персонажа со спины под углом не более сорока пяти градусов, однако добавочным условием становится то, что персонаж должен изгнать из комнаты животных и прикрыть все предметы, которые могут служить зеркалами или хотя бы рамами так, чтобы субъективная перцепция угасла, а осталась лишь объективная перцепция ОЕ. И тогда О сможет устроиться в колыбели и плавно качаться, закрыв глаза. Но как раз в этот, третий, и последний, момент грядет самая страшная опасность: благодаря угасанию субъективной перцепции, камера избавилась от ограничения

---

[1] Beckett Samuel. *«Film».* — В кн.: *«Comédie et actes divers».* Ed. de Minuit, p. 113—134. Три момента, выделенные Беккетом, таковы: улица, лестница, комната (p. 115). Мы же предлагаем иную классификацию: образ-действие, группирующий улицу и лестницу; образ-перцепция для комнаты и, наконец, образ-эмоция для затененной комнаты и засыпания персонажа в колыбели.

угла съемки девяноста градусами. С большой осторожностью она преодолевает эту величину и движется в диапазоне остальных двухсот семидесяти градусов, но каждый раз будит персонажа, который обнаруживает клочок субъективной перцепции, прячется, съеживается и вынуждает камеру отступить. Наконец, пользуясь оцепенением О, ОЕ удается заглянуть ему в лицо, и камера постепенно приближается к лицу О. Итак, теперь мы видим персонажа О анфас, и в то же время обнаруживается новое, и последнее, условие: камера ОЕ представляет собой двойника О, у них одно и то же лицо, повязка на глазу (монокулярное зрение), разница лишь в том, что у О выражение лица тревожное, а у ОЕ – внимательное, у О беспомощное двигательное усилие, а у ОЕ – чувствительная поверхность. Теперь мы вторглись на территорию аффективной перцепции, самой мощной, ибо она остается и после того, как мы распутываем все остальные: это перцепция себя собой, *образ-эмоция*. Угаснет ли она и остановится ли все, даже качание колыбели, когда лица двойников соскользнут в бездну? На утвердительный ответ наталкивает конец фильма: смерть, неподвижность, чернота[1].

Но для Беккета и неподвижность, и смерть, и чернота, и утрата подвижности и вертикального положения человеком, лежащим в колыбели, которая уже не качается, наделены только субъективной целесообразностью. Все это лишь средства для достижения более глубокой цели. Речь идет о том, чтобы попасть в мир, каким он был до по-

[1] Беккет предлагает первую схему для бега по улице, в которой нет ничего сложного (ср. дополненный нами рисунок 1). Что касается подъема по лестнице, то он предполагает лишь перемещение фигуры в вертикальном плане и возможное вращение. Но требуется обобщенная схема, изображающая совокупность всех моментов. Она представлена на рисунке 2, предложенном Фанни Делез.

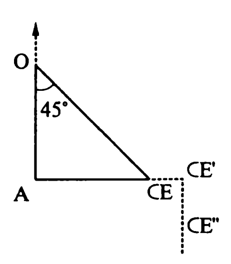


Рис. 1. Если Œ превосходит 45 градусов (Œ'), то необходимо поспешно отступать (Œ") для того, чтобы потом вновь бросаться в погоню за О.

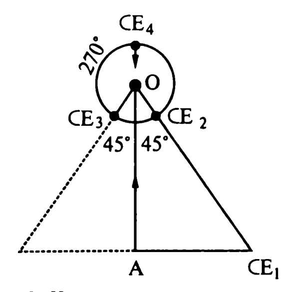


Рис. 2. Черный круг в центре изображает колыбель (В), и мы имеем: $OAŒ_1$: ситуация на улице; $OŒ_2Œ_3$: ситуация в комнате; $Œ_4OB$: ситуация, когда Œ превзошла $Œ_2$ и $Œ_3$, став двойником О, лежащего в колыбели.

явления человека, в нашу предрассветную пору, туда, где движение, в отличие от нашего мира, еще подчинялось режиму универсальной изменчивости, а свет непрерывно распространялся и ему не нужно было проявляться. Итак, продвигаясь к угасанию образов-действий, образов-перцепций и образов-эмоций, Беккет возвращается вспять к светозарному плану имманентности, к плану материи с его космическим плеском образов-движений. Он опускается «в глубь истории» трех разновидностей образов к породившему их образу-движению. У нас еще будет возможность увидеть, что одна из основных тенденций так называемого экспериментального кино действительно состоит в воссоздании этого ацентрического плана образов-движений ради его освоения: для этого применяются технические средства, и зачастую сложные. И все-таки здесь Беккет оригинален — тем, что он удовольствовался разработкой символической системы простейших условий, согласно которым три образа угасают последовательно: таково условие, делающее возможной эту обобщенную тенденцию экспериментального кинематографа.

Пока мы следуем вспять: от образа-движения к его разновидностям. Итак, мы уже имеем четыре вида образов: во-первых, *образы-движения.* Затем, когда они соотнесены с центром неопределенности, они подразделяются на три разновидности: *образы-перцепции, образы-действия, образы-эмоции.* Есть все основания полагать, что может существовать и масса других типов образов. В сущности, план образов-движений представляет собой подвижный срез изменяющейся Вселенной, то есть длительности или же «универсального становления». План образов-движений является пространственно-временным блоком и временной перспективой, однако на этом основании он образует перспективу поверх реального Времени, которое ни в коей мере не сливается ни с планом, ни с движением. Стало быть, мы вправе предположить, что существуют образы-время и они способны включать в себя всевозможные разновидности. А именно, косвенные образы времени могут существовать постольку, поскольку они проистекают от сравнения образов-движений между собой или же от сочетания трех разновидностей образов: перцепций, действий и эмоций. Но эта точка зрения, от которой зависит целое «монтажа» либо время для сопоставления образов разных типов, не может предоставить нам образа-времени как такового. Зато центр неопределенности, занимающий особое положение в плане образов-движений, может иметь особые отношения с целым, с длительностью или со временем. Возможно, тут кроется и возможность непосредственного образа-времени: например, то, что Бергсон называет «образом-воспоминанием», или же множество иных видов образов-времени, которые непременно будут сильно отличаться от образов-движений? Тем самым нам удалось бы обнаружить и классифицировать громадное число разновидностей образов.

На пути систематической классификации образов дальше всех продвинулся Ч.-С. Пирс. Основатель семиотики, он присовокупил к ней как необходимое дополнение классификацию знаков, наиболее подробную из всех имеющихся на сегодняшний день[1]. Пока мы еще не знаем, какие отношения постулирует Пирс между знаком и образом. Но ясно, что образ служит поводом для появления знаков. Что же касается нас, знак представляется нам частным образом, репрезентирующим конкретный тип образа, будь то с точки зрения его композиции, генезиса, формирования или даже его исчезновения. К тому же, с точки зрения типа образа, существует несколько типов знаков, по меньшей мере два. Нам следует сопоставить предлагаемую нами классификацию образов и знаков со знаменитой классификацией Пирса: отчего эти классификации не совпадают даже на уровне выделяемых образов? Но прежде чем проводить этот анализ (мы сможем осуществить его лишь позднее), нам придется постоянно пользоваться изобретенными Пирсом терминами ради обозначения того или иного типа знака, иногда сохраняя смысл, данный ему Пирсом, а иногда – модифицируя или даже полностью изменяя его (по причинам, которые мы каждый раз будем уточнять).

Начнем мы здесь с того, что приведем три вида образов-движений, а затем займемся поисками соответствующих им знаков. В кинематографе нетрудно узнать на практике три вида образов, победно шествующих по экрану даже вне эксплицитных критериев. Ранее упоминавшаяся сцена из фильма Любича *«Человек, которого я убил»* и представляет собой классический образ-перцепцию: в толпе, показываемой сзади на высоте середины человеческого роста, появляется промежуток, соответствующий недостающей ноге одного из калек; именно через этот промежуток другой калека, безногий, наблюдает за политическим шествием. Фриц Ланг приводит знаменитый пример образа-действия из фильма *«Доктор Мабузе – игрок»*: организованное действие, сегментированное в пространстве и времени, с синхронизованными часами, отмеряющими каждый момент убийства в поезде; автомобиль, увозящий похищенный документ; телефонный звонок, предупреждающий Мабузе. На образе-действии остается печать этой модели до такой степени, что в любом фильме ужасов возникает некая привилегированная среда, а в вооруженном налете на поезд усматривается идеал тщательно сегментаризованного действия. В сравнении с фильмами такого типа, вестерн показывает не только образы-действия, но и почти беспримесные образы-эмоции: это дра-

---

[1] Наиболее полно труды Пирса представлены в посмертном восьмитомнике *«Collected Papers»*, выпущенном издательством Harvard University Press. Французские читатели располагают лишь небольшим сборником текстов, *«Écrits sur le signe»*. Ed. du Seuil, но с предисловием и превосходными комментариями Жерара Деледалля.

ма видимого и невидимого в такой же мере, что и эпопея действия; герой действует лишь потому, что он видит видимое, а торжествует победу лишь постольку, поскольку действует с интервалом или опаздывая на секунду, которая позволила бы ему увидеть все (*«Винчестер-73»* Энтони Манна). Что же касается образа-эмоции, мы найдем его превосходные примеры в лице Жанны д'Арк из фильма Дрейера, да и вообще в большинстве лиц, показываемых крупным планом.

Фильм никогда не состоит из одного-единственного вида образов: следовательно, монтажом мы называем сочетание трех их разновидностей. Монтаж (в одном из своих аспектов) представляет собой схему взаимодействия образов-движений, а следовательно, взаимодействие между образами-перцепциями, образами-эмоциями и образами-действиями. Тем не менее конкретный фильм – по крайней мере, в своих простейших характеристиках – всегда отводит первенство одному из типов образов: в соответствии с преобладающим типом монтажа, можно говорить о монтаже активном, перцептивном или аффективном. Часто утверждали, что Гриффит изобрел монтаж, создав именно монтаж действия. Однако монтаж и даже кадрирование эмоций изобрел Дрейер, причем по иным законам, ведь *«Страсти Жанны д'Арк»* – фильм почти исключительно аффективный. Вертов, возможно, является изобретателем в собственном смысле перцептивного монтажа, который в дальнейшем развивался во всех экспериментальных фильмах. С тремя видами монтажа можно соотнести три разновидности пространственно обусловленных планов: множественный план касается преимущественно образов-перцепций, средний план – образов-действий, а крупный план – образов-эмоций. Но в то же время, по замечанию Эйзенштейна, каждый из этих образов-движений представляет собой определенную точку зрения на целое фильма, некую манеру улавливания целого, которое становится аффективным в крупном плане, активным – в среднем плане и перцептивным – в множественном плане, причем каждый из этих планов перестает быть пространственным и сам становится «способом прочтения» фильма как целого[1].

---

[1] Eisenstein. *«Au-dela des étoiles»,* 10–18, «En gros plan», p. 63 sq. (правда, если понимать этот текст буквально, Эйзенштейн считает крупный план не совсем аффективной, но скорее «профессиональной» точкой зрения на фильм как целое; и все же это «страстная» точка зрения, проникающая «в глубины происходящего»).

Глава V
Образ-перцепция

1

Мы видели, что перцепция по своей сути двояка или, скорее, имеет двойной отсчет. Она может быть объективной или субъективной. Но трудность заключается в том, чтобы узнать, как в кино предстают объективный образ-перцепция и субъективный образ-перцепция. Что различает их между собой? Можно сказать, что субъективный образ является вещью, видимой кем-либо «качественным», или же множеством, как его видит тот, кто составляет его часть. Эта соотнесенность образа с тем, кто его видит, обозначается различными факторами. Один из таких факторов относится к органам чувств, он действует в знаменитом примере из *«Колеса»* Ганса, когда персонаж с поврежденными глазами видит расплывчатые очертания собственной трубки. Активный фактор проявляется тогда, когда танец или праздник показываются глазами их участника, как в фильмах Эпштейна или Л'Эрбье.Существует и аффективный фактор, действующий, например, в *«Белом шейхе»* Феллини, когда на героя смотрит поклонница, представляющая, как он раскачивается на верхушке чудесного дерева, хотя на самом деле он качается на качелях, расположенных чуть выше земли. Однако же если здесь легко подтвердить субъективный характер образа, то причина этого в том, что мы сравниваем его с образом модифицированным, «восстановленным», тем, что предполагается правильным: мы еще увидим, как белый шейх спустится со своих гротескных качелей; мы уже видели трубку и раненого перед тем, как увидеть трубку глазами раненого. И вот тут-то начинаются трудности.

По существу, образ следовало бы называть объективным в том случае, если вещь или некое множество рассматриваются с точки зрения того, кто остается внешним по отношению к этому множеству. Такое определение, конечно, возможно, но оно всего лишь номинальное, негативное и временное. Ведь как знать, почему бы тому, что мы прежде считали чуждым множеству, впоследствии не проявить собственную к нему принадлежность? Так, *«Пандора»* Левина начинается с множественного плана на пляже, где группы людей мчатся в одну сторону: панорама пляжа дается издали и сверху, на него смотрят через подзорную трубу, торчащую из выступающей части дома. Но очень скоро мы узнаем, что

люди, живущие в доме и пользующиеся подзорной трубой, нераздельно принадлежат анализируемому нами множеству: пляжу, привлекающему людей месту, происходящему на нем событию, тем, кто в нем участвует... Разве этот образ не стал субъективным, как в примере с фильмом Любича? И разве не такова судьба образа-перцепции в кино – сопровождать нас от одного из собственных полюсов к другому, то есть от объективной перцепции к субъективной, и наоборот? Как бы там ни было, обе дефиниции, от которых мы отталкивались, лишь номинальные.

Жан Митри отметил важность одной из функций дополнительности «прямая перспектива – обратная перспектива», когда она перекраивает другой тип дополнительности, «смотрящий-рассматриваемое». Вначале нам показывают того, кто видит, затем – то, что он видит. Но здесь мы не можем даже сказать, что первый образ объективный, а второй – субъективный. Ибо видимое в первом образе уже имеет в себе нечто субъективное, нечто от смотрящего. Что же касается второго образа, то рассматриваемое в равной мере может представлять и себя, и персонажа. Более того, может происходить крайнее сжатие системы «прямая перспектива – обратная перспектива», как, например, в *«Эльдорадо»* Л'Эрбье, где рассеянная женщина, видящая вещи расплывчатыми, показана так сама. А значит, если кинематографический образ-перцепция непрестанно переходит от субъективного к объективному и наоборот, не следует ли наделить его особым, диффузным и гибким, статусом, который может быть незаметным, но иногда, в некоторых поразительных случаях, проявляется? Очень рано подвижная камера начинает опережать, нагонять, бросать или вновь брать в кадр персонажей. В экспрессионизме она очень рано начинает схватывать персонажа или следовать за ним со спины (*«Тартюф»* Мурнау, *«Варьете»* Дюпона). Наконец, совершенно «распоясавшаяся» камера исполняет «треввеллинг по замкнутому кругу» (*«Последний человек»* Мурнау), или, уже не довольствуясь следованием за персонажами, перемещается среди них. Именно в связи с этим Митри предложил понятие обобщенного *полусубъективного образа* ради обозначения этого «совместного-бытия» вместе с камерой: она не сливается с персонажем, но уже не находится вне его, она – вместе с ним[1]. Это своего рода чисто кинематографическое Mitsein[2]. Или же это то, что Дос Пассос справедливо называл «взглядом камеры», анонимной точкой зрения кого-то из неидентифицированных персонажей.

Итак, предположим, что образ-перцепция является полусубъективным. Но как раз для этой полусубъективности статус подыскать трудно, ибо она не имеет эквивалента в естественной перцепции. Поэтому Пазолини воспользовался в ее отношении лингвистической аналогией.

---

[1] M i t r y J e a n, *«Esthétique et psychologie du cinéma»*, II. Ed. Universitaires, p. 61 sq.

[2] Совместное-бытие (*нем.*). – *Прим. пер.*

Можно сказать, что субъективный образ-перцепция представляет собой нечто вроде прямой речи, а объективный образ-перцепция является речью косвенной (зритель видит персонажа так, чтобы рано или поздно иметь возможность высказать то, что предположительно видит последний). Тем не менее Пазолини полагал, что суть кинематографического образа не соответствует ни прямой, ни косвенной речи, но соответствует *несобственно-прямой речи*. Суть этого камня преткновения для грамматистов и лингвистов, особенно важного для итальянского и русского языков, в том, что одно высказывание содержится внутри другого, которое само зависит еще от какого-то высказывания. Скажем, «она собралась с силами: *скорее, она подвергнется пытке, нежели согласится потерять девственность*». Бахтин, у которого мы заимствуем этот пример, хорошо сформулировал проблему: здесь нет двух обычных составных субъектов высказывания, из которых один является сообщающим, а другой содержится в сообщении. Речь скорее идет о схеме взаимодействия, заключенной в данном высказывании, оперирующей сразу двумя неотделимыми друг от друга актами субъективации, один из которых образует персонажа в первом лице, а другой присутствует при его рождении и выходе на сцену. Здесь мы имеем дело не со смесью или средней величиной между двумя субъектами, каждый из которых принадлежит к единой системе, но с дифференциацией двух соотносящихся субъектов в гетерогенной системе. Эта точка зрения Бахтина, на наш взгляд, подхваченная Пазолини, весьма интересна, хотя и весьма непроста[1]. У Бахтина и Пазолини фундаментальным языковым актом является уже не «метафора», поскольку она гомогенизирует систему, а несобственно-прямая речь, так как она свидетельствует о постоянной гетерогенности далекой от равновесия системы. И все же несобственно-прямая речь не может рассматриваться как одна из лингвистических категорий, ибо последние включают в себя только гомогенные или гомогенизированные системы. Пазолини утверждает, что несобственно-прямая речь проходит по разряду стиля и стилистики. И добавляет ценное замечание: в языке тем свободнее проявляется несобственно-прямая речь, чем он богаче диалектами. Вернее даже будет сказать, что простор для несобственно-прямой речи открывается, когда в языке нет «среднего уровня», а вместо этого он подразделяется на «разговорный язык» и «язык литературный» (социологическое условие). Сам Пазолини это оперирование двумя субъектами высказывания или же двумя языками в несобственно-прямой речи называет «мимесисом». Возможно, термин этот неудачен, ибо речь здесь идет не о подражании,

---

[1] Пазолини излагает свою теорию в книге *«L'expérience hérétique»*, Payot, как с точки зрения литературы (в особенности р. 39–65), так и с точки зрения кино (прежде всего р. 139–155). О несобственно-прямой речи у Бахтина см. в кн. *«Марксизм и философия языка»*. Ed. de Minuit, гл. X и XI. Рус. текст: см., напр.: Бахтин М., *«Тетралогия»*. М., Лабиринт, 1998.

а о соотношении между двумя асимметричными процессами, действующими в языке. Это нечто вроде сообщающихся сосудов. Тем не менее Пазолини настаивал на слове «мимесис», желая подчеркнуть сакральный характер несобственно-прямой речи.

Не обнаруживаем ли мы этого характерного для языка удвоения или этой дифференциации субъекта еще и в мысли и в искусстве? Это и есть *Cogito*: эмпирический субъект не может возникнуть в этом мире, не размышляя в то же время над собой как трансцендентальный субъект, который мыслит о субъекте эмпирическом и в «облике» которого эмпирический субъект мыслит о себе. А вот cogito искусства: нет субъекта, что воздействовал бы на другого, без другого, за ним наблюдающего и «схватывающего» его как подвергающегося воздействию; другой берет себе свободу, отнимая ее у первого. «Отсюда возникают два разных «я», одно из них, сознавая собственную свободу, берет на себя роль независимого наблюдателя сцены, которую первое как бы машинально разыгрывает. Но такое удвоение никогда не бывает полным. Скорее это метание личности между двумя точками зрения на саму себя, маятникообразное движение духа...», со-бытие[1].

Закономерен вопрос: какое отношение все это имеет к кино? С чего вдруг Пазолини считает, что это настолько близко кинематографу, что эквивалент несобственно-прямой речи в сфере образа позволяет дать определение «поэтическому кино»? Дело в том, что персонаж действует на экране, и считается, что у него есть собственная манера видеть мир. Но в то же самое время камера видит и персонажа, и его мир с иной точки зрения, осмысляющей, переосмысляющей и трансформирующей точку зрения персонажа. Режиссер, пишет Пазолини, «радикально заменил мировидение невротика на собственное такое же бредовое мировоззрение эстета». На самом деле хорошо, что персонаж является невротиком, ибо это лучше всего характеризует сложности с возникновением субъекта в мире. Но камера не просто показывает мировидение персонажа, она еще и навязывает иное в*и*дение, в котором трансформируется и переосмысляется первое. Это удвоение и является тем, что Пазолини называл «несобственно-прямым субъективным». Не следует, пожалуй, утверждать, что в кинематографе дело всегда доходит до него: существуют образы, претендующие на объективность или субъективность; однако же при несобственно-прямом субъективном речь идет об ином явлении, о преодолении субъективного и объективного по направлению к чистой Форме, чьей функцией является автономное в*и*дение содержания. Теперь мы уже не имеем дело с образами объективными *или* субъективными; мы добрались до соотношения между образом-перцепцией и трансформирующим его сознанием-камерой (вопрос, стало быть, уже не в определе-

[1] Bergson, *«L'énergie spirituelle»*, p. 920 (139).

нии субъективности или же объективности конкретного образа). Такой кинематограф становится весьма своеобычным и стремится «дать почувствовать» камеру. И вот Пазолини анализирует сумму стилистических приемов, свидетельствующих об этом рефлектирующем сознании или же о чисто кинематографическом cogito: таковы «настойчивое» или «навязчивое» кадрирование, при котором камера ожидает, пока персонаж войдет в кадр, что-то сделает или скажет, а затем выйдет, тогда как сама она продолжает кадрировать опустевшее пространство, «возвращая картине ее беспримесный и абсолютный смысл»; «попеременное использование различных объективов при работе с одним и тем же образом» и «ежеминутные наезды камеры» удваивают перцепцию эстетически самостоятельного сознания... Словом, коль скоро образ-перцепция переосмысляет собственное содержание при помощи становящегося автономным сознания-камеры, он обретает статус несобственно-прямой субъективности («поэтический кинематограф»).

Возможно, медленная эволюция кино перед обретением им такого самосознания была необходима. В качестве примеров Пазолини рассматривает творчество Антониони и Годара. И по сути дела, Антониони является одним из мастеров навязчивого кадрирования: именно у него персонаж-невротик, или же человек, утративший самотождественность, входит в «несобственно-прямые» отношения с поэтическим мировидением автора, которое утверждается в персонаже и сквозь персонажа, не переставая во всем от него отличаться. Предсуществующий кадр способствует отрешенному любопытству персонажа, созерцающего собственные действия. Образы, порожденные фантазией невротика или невротички, тем самым становятся вид*е*ниями режиссера, когда тот движется и размышляет *посредством* фантазмов собственного героя. Может быть, современному кино столь необходимы персонажи-невротики, именно из-за потребности отразить несобственно-прямую речь или же «нелитературный язык» современного мира? Впрочем, если поэтическому сознанию Антониони присущ сугубый эстетизм, то годаровское поэтическое сознание скорее «технично» (хотя и не становится от этого менее поэтичным). К тому же, как справедливо заметил Пазолини, хотя Годар и выводит на сцену определенно больных и «совсем свихнувшихся» персонажей, те не лежат в больнице и не утратили ни крупицы собственной материальной свободы, полны жизни и скорее знаменуют собой возникновение нового антропологического типа[1].

К своему списку примеров Пазолини мог бы добавить себя самого и Ромера. Ибо фильмы Пазолини характеризуются как раз поэтичес-

---

[1] Пазолини намечает превосходную параллель между, с одной стороны, Антониони и его «падуо-романским» эстетизмом, а, с другой – Годаром и его анархическим техницизмом: отсюда проистекают различия между «героями» обоих авторов. Ср. «*L'expérience hérétique*», p. 150–151.

ким сознанием, которое нельзя назвать ни в собственном смысле эстетическим, ни чисто техницистским, но можно обозначить скорее как мистическое или же «сакральное». Оно и предоставляет Пазолини возможность низвести образ-перцепцию или же невроз его персонажей до полного оскотинивания, что при в высшей степени омерзительном содержании сочетается с непрестанными раздумьями о них в чисто поэтическом духе, оживляемом мифическим или сакрализующим элементом. Именно такую взаимозаменяемость пошлого и благородного, взаимозамену помойного и прекрасного, именно такое погружение в миф Пазолини выявил уже в несобственно-прямой речи как в существеннейшей форме литературы. И он же сделал из нее кинематографическую форму, способную порождать в равной мере и изящное, и омерзительное[1]. Что же касается Ромера, то у него мы находим, возможно, наиболее поразительные примеры создания несобственно-прямых субъективных образов, на этот раз – с помощью чисто этического сознания. Это весьма любопытно, ибо Пазолини и Ромер, по-видимому, не так уж много друг о друге знали, но все же именно они больше других исследовали новый статус образа, как для того, чтобы лучше выразить современный мир, так и с тем, чтобы приравнять кино к литературе. У Ромера речь идет, с одной стороны о том, чтобы превратить камеру в своего рода формальное этическое сознание, способное донести до зрителя несобственно-прямой образ современного невротического мира (сериал *«Назидательные новеллы»*); с другой же стороны, он стремится достичь точки соприкосновения кинематографа с литературой, и совершенно так же, как и Пазолини, Ромер в состоянии коснуться ее не иначе, как изобретая такой тип оптического и звукового образа, который является точным эквивалентом косвенной речи (именно это привело Ромера к созданию двух существенных для него произведений, *«Маркизы д'О»* и *«Парсифаля»*)[2]. Ромер и Пазолини преобразовали

---

[1] Ср. *«Pasolini, Etudes cinématograghiques»*, I и II (в особенности, исследование Жана Семолюэ, Semolué Jean, «Après *le Décaméron* et *les Contes de Canterbury*, réflexions sur le récit chez Pasolini»).

[2] Представляется, что Эрик Ромер непрестанно размышлял о косвенной речи. Начиная с *«Назидательных новелл»*, диалоги, тщательно составленные в стиле косвенной речи, соотносятся с «комментариями». Можно сослаться на статью Ромера «Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect» (*«Cahiers Renaud-Barrault»*, no. 96, 1977). Но вот что интересно: Ромер никогда не предлагает нам понятия «несобственно-прямая речь» и как будто он не в курсе теорий Пазолини. И все-таки как раз эту специфическую форму косвенной речи он и подразумевает: ср. его соображения о косвенной речи у Клейста в статье, написанной по поводу *«Маркизы д'О»*, а также рассуждения о *«Парсифале»* в связи с персонажами, которые говорят о самих себе в третьем лице. И наиболее важен здесь показ не текста, составленного несобственно-прямой речью, а образов или визуальных сцен в соответствующем ей режиме: таковы навязчивое кадрирование из *«Маркизы д'О»*, и, в особенности, трактовка образа как миниатюры в *«Парсифале»*.

проблему взаимоотношений образа со словом, фразой и текстом; отсюда в их фильмах особую роль играют комментарий и монтажная вставка.

Сейчас нас, однако, интересуют не взаимоотношения кино с языком (langage); их мы проанализируем лишь впоследствии. И поэтому из важнейшего тезиса Пазолини мы вычленим лишь следующее: образ-перцепция может обрести особый статус в «несобственно-прямой субъективности», напоминающей отражение образа в самосознании камеры. Следовательно, уже не важно знать, объективен или субъективен такой образ: если угодно, он полусубъективен, но эта полусубъективность не обозначает ничего переменного или неясного. Она уже предполагает не метание образа между двумя полюсами, а его обездвиживание под воздействием эстетической формы высшего порядка. Образ-перцепция обретает здесь характерную примету своей композиции. Если воспользоваться термином Пирса, его можно назвать «дицисигнумом» (с той лишь разницей, что Пирс так называет все предложения, тогда как у нас речь идет об особом случае предложения с несобственно-прямой речью, или, скорее, о соответствующем образе). Именно здесь сознание-камера обретает высочайшую степень формальной детерминации.

2

Как бы там ни было, предложенное нами решение связано лишь с номинальным определением «субъективного» и «объективного». Оно подразумевает такую степень развития кинематографа, когда он уже научился не доверять образу-движению. А что же произойдет, если мы, наоборот, будем исходить из реального определения двух полюсов или же двойной системы? Бергсонианство дает нам следующее определение: *субъективной будет такая перцепция, при которой образы варьируют в отношении образа центрального и привилегированного; объективной же — такая, что присуща вещам, где все образы всеми своими гранями и во всех своих частях варьируют в отношении друг друга.* Эта дефиниция, разумеется, не только дает нам представление о различии между двумя полюсами перцепции, но и обеспечивает возможность перехода от субъективного полюса к объективному. Ведь чем больше привилегированный центр будет сам вовлечен в движение, тем сильнее он будет тяготеть к ацентрической системе, где все образы варьируют по отношению друг к другу и стремятся вернуться к взаимонаправленным действиям и вибрациям первозданной материи. Что может быть субъективнее бреда, грезы или галлюцинации? А с другой стороны, что может быть ближе их же к материальности, состоящей

из световых волн и взаимодействия молекул? Французская школа и немецкий экспрессионизм открыли субъективный образ, но в то же время они донесли его до самых пределов мироздания. Приведя в движение саму центральную точку отсчета, движение удалось повысить в ранге с частного до множественного, с относительного до абсолютного, с последовательного до одновременного. Примером этого может служить сцена в мюзик-холле из *«Варьете»* Дюпона, где качающийся воздушный гимнаст видит толпу и потолок как одно в другом, как дождь искр и вихрь переливающихся пятен[1]. А в *«Верном сердце»* Эпштейна к одновременности движения того, кто видит, и движения видимого – при головокружительной утрате неподвижных точек – тяготеет сцена в ярмарочном балагане. И, несомненно, образ-перцепция здесь оказывается уже трансформированным посредством эстетического сознания (ср. знаменитую «фотогению» французской школы). Но это эстетическое сознание пока еще не является сознанием формальным и рефлектирующим, оно не преодолевает движения; это сознание «наивное», или же, по выражению феноменологов, нон-тетическое[2], – действующее сознание, которое усиливает движение и наделяет им материю, при всей радости открытия активности монтажа и камеры. Это не образ-перцепция, а нечто иное, не лучше и не хуже его.

Много говорили о любви Жана Ренуара к текучей воде. Но такая любовь присуща всей французской школе (хотя Ренуар придал ей особое измерение). Во французской школе это выражается в показе то реки и ее течения, то канала с его шлюзами и парусными судами, то моря, его границы с сушей, порта, маяка как светового фона. Если бы французские режиссеры разделяли идею пассивной камеры, они бы просто установили ее перед текучей водой. Между тем Л'Эрбье начинал с проекта *«Бурный поток»*, где воде предстояло стать главной героиней. Что же касается *«Человека открытого моря»*, то море там показано не просто как объект личной перцепции, но еще и как перцептивная система, отличающаяся от перцепций земных, как «язык», несходный с языками суши[3]. Значительная часть творчества Эпштейна и не менее значительная часть творчества Гремийона образуют нечто вроде бретонской школы, в которой сбывается кинематографическая мечта о драме без персонажей или, по меньшей мере, Природа трактуется как человек. Так почему же выходит, что именно вода отвечает всем требованиям французской школы: и

---

[1] Ср. описание этого у Лотты Айснер (E i s n e r L o t t e, *«L'écran démoniaque»*, Encyclopédie du cinéma, p. 147).

[2] «Не-полагающее» (*греч.*). – *Прим. пер.*

[3] Ср. комментарии Анри Ланглуа, процитированные Ноэлем Бёрчем *(«Marcel L'Herbier»)*. Seghers, p. 68.

эстетически-абстрактному, и документально-социальному, и повествовательно-драматическому критерию? В первую очередь оттого, что вода представляет собой основную среду, из которой можно извлечь движение движимого предмета или же подвижность самого движения: отсюда оптическая и звуковая важность воды в исследованиях ритма. То, что Ганс начал с железа и железной дороги, можно назвать текучей стихией, продлившей, распространившей и рассеявшей эту первую попытку по всем направлениям. Жан Митри в своих экспериментах также начал с железной дороги, а затем перешел к воде, как к образу, который еще более глубоко может показать нам реальность как вибрацию: от *«Пасифика-231»* к *«Образам к Дебюсси»*[1]. Документальное творчество Гремийона тоже прошло по этому пути – от механики твердых тел к механике жидкостей, от индустрии к ее морскому фону.

Абстрактная жидкость представляет собой, кроме прочего, конкретную среду обитания определенного человеческого типа, некоей расы, представители которой живут совершенно не так, как жители суши, иначе воспринимают события, по-иному чувствуют: остров Уэссан, а затем остров Сен предоставили Эпштейну в основном материал для документальных фильмов par excellence, где играют местных жителей только сами островитяне (*«Finis terrae»,«Мор Вран»*). Наконец, граница между землей и водами становится местом драмы, где сталкиваются, с одной стороны, узы суши, а с другой – швартовы, буксиры, подвижные и легкие корабельные снасти. В *«Прекрасной ниvернезке»* Эпштейна в образе легкой шлюпки уже противопоставлены незыблемость земли и текучесть неба и вод. В *«Мальдоне»* Гремийона противопоставлены, с одной стороны, органические корни, земля и домашний очаг, а с другой, – взаимодействующие в работах на канале человек, корабль и лошадь. Драма заключалась в том, что земные узы, связывающие отца с сыном, мужа с женой, женщину с любовником, ребенка с родителями, следовало разорвать; следовало стать отшельником, чтобы достичь солидарности между людьми – солидарности классовой. И хотя здесь не исключено было примирение «под занавес», маяк или дамбу можно назвать местами смертельной схватки между буйством земли и верховной справедливостью воды: примеры – безумие разъяренного сына в *«Смотрителях маяка»* и страшное падение ряженого владельца замка в фильме *«Летний свет»*. Разумеется, нельзя утверждать, что любое ремесло имеет отношение к морю; и все же, идея Гремийона состоит в том, что пролетарий и вообще трудящийся везде – даже на земле и в воздушной стихии в фильме *«Небо ваше»* – воссоздает условия жизни «плавучего» населения, народа

[1] Mitry Jean, *«Le cinéma expérimental»*. Seghers, p. 211–217.

моря, способного выявить и преобразовать природу задействованных в обществе экономических и торговых интересов, если только, согласно марксистской формуле, он «перережет пуповину, связывающую его с землей»[1]. Как раз в этом смысле морские ремесла не являются ни пережитком прошлого, ни частью островного фольклора; они представляют собой горизонт любого ремесла, даже ремесла женщины-врача из фильма *«Любовь женщины»*. Им свойственны отношения со Стихией и с Человеком, прослеживаемые в любом ремесле; и даже механика, промышленность и пролетаризация находят свою истину во власти над морями (или над небесами). Гремийон всеми силами противостоял семейно-сельскому вишийскому идеалу. Немногие режиссеры не только столь же хорошо засняли человеческий труд, но еще и обнаружили в нем эквивалент моря: даже камнепады напоминают волны.

Итак, мы видим противостояние двух систем: перцепции, переживания и действия жителей суши с одной стороны и перцепции, переживания и действия людей воды с другой стороны. Это хорошо заметно в *«Буксирах»* Гремийона, где живущий на суше капитан тяготеет к неподвижным центрам: к образам супруги и любовницы, к образу виллы с видом на море, которые можно назвать точками эгоистической субъективации; а вот море показывает ему объективность как универсальную изменчивость, слитность всех своих частей — справедливость выше человеческой, когда неподвижность в работе буксиров всегда ставится под сомнение и имеет значение лишь как интервал между двумя движениями. Однако же высшей точки подобная оппозиция достигает в *«Аталанте»* Виго. Как показал Ж.-П. Бамберже, на земле, на воде и в воде — разные режимы движения, не одна и та же «грация»: движение по суше сопряжено с постоянным нарушением равновесия, поскольку движущая сила всегда находится за пределами центра тяжести (велосипед разносчика газет); а вот акватическое движение совпадает с перемещением центра тяжести по простому и объективному закону, по прямой или по эллипсу (отсюда явная неловкость этого движения, когда оно происходит на земле или даже в шлюпке; это крабье ковыляние боком, ползание или кружение на месте, но в нем есть нечто вроде грации из иного мира). На земле движение происходит от одной точки к другой, оно всегда между двумя точками, тогда как в воде точка находится между двумя движениями: тем самым она отмечает превращение или инверсию движения сообразно гидравлическим отношениям нырка и всплывания, которые мы обнаруживаем в движении самой камеры (финальное паде-

---

[1] Поль Вирилио продемонстрировал приморское происхождение и поведение пролетариата в тексте, который можно использовать именно для анализа фильмов Гремийона: *«Vitesse et politique»*. Ed. Galilée, p. 50.

ние переплетенных тел любовников длится бесконечно, но превращается в вознесение). Здесь мы встречаем разные уровни страсти, переживания: в одном случае господствуют товарные отношения, фетиш, одежда, частичный объект и объект-воспоминание; в другом же случае, согласно тому, что можно назвать «объективностью» тела, под красивой одеждой мы можем обнаружить уродство, а под грубой оболочкой – красоту. Если и есть какое-то примирение между землей и водой, то в образе папаши Жюля, но происходит оно потому, что он неосознанно умеет навязывать земле все те же законы воды: в его хижине хранятся в высшей степени необычайные фетиши, «частичные объекты», сувениры и хлам, но они для него не память о прошлом, а чистейшая мозаика прошлых состояний души, – вплоть до старой патефонной пластинки, которую снова можно проигрывать[1]. Наконец, в воде развивается ясновидение, противопоставляемое земному зрению: исчезнувшая возлюбленная обнаруживается именно в воде, как будто перцепция обретает в этой стихии такие дальновидность, взаимодействие ощущений и истину, каких она не находит на земле. Даже в Ницце одно присутствие воды уже дает возможность описывать буржуазию как чудовищное органическое тело[2]. Под роскошными одеяниями вода открывает безобразные тела представителей буржуазии совершенно так же, как в другой момент она открывает нежность и силу любимого тела. Буржуазию можно свести к объективности тела-фетиша, тела как хлама, которому противопоставлено здоровое тело детства, любви и мореплавания. Отсутствующие на суше «объективность», равновесие, справедливость – таковы характерные свойства воды.

И наконец, в воде французская школа находила обетование или признаки иного состояния перцепции: перцепцию более чем человеческую, уже не скроенную по мерке твердых тел, перцепцию, для которой твердое тело уже не является ни объектом, ни условием, ни средой. Перцепция более тонкая и пространственно обширная, свойственная «киноглазу» молекулярная перцепция. Вот он, результат, опираясь на который мы исходим из реального определения двух полюсов перцепции; образ-перцепция теперь не подвергается формальной рефлексии сознания, а раскалывается на два состояния: жидкое и твердое, молекулярное и молярное, причем одно из них влечет за собой, но и изгла-

---

[1] Мы воспользовались неопубликованным трудом Жан-Пьера Бамберже, посвященным *«Аталанте»*.

[2] Хорошо поставил вопрос Амангуаль: отчего Виго подчеркивает в буржуазии биологические, а не политические и не экономические черты? И отвечает на него, уже ссылаясь на функцию ясновидения и «объективности» тела. Ср. *«Vigo, Etudes cinématographiques»* (Амангуаль также анализирует у Виго движения, сходные с нырянием).

живает другое. Стало быть, для знака перцепции больше подходит не термин «дицисигнум», а слово «*ревма*»[1]. Если дицисигнум чертит кадр, способствовавший изоляции и застыванию образа, то «ревма» отсылает к образу, сделавшемуся текучим и проходящим сквозь кадр или под кадром. Сознание-камера превратилось в «ревму», поскольку оно актуализовалось в текучей перцепции, тем самым достигнув материальной обусловленности, материи-перетекания. Как бы там ни было, французская школа скорее лишь мельком обозначила это иное состояние, иную перцепцию и ясновидение, нежели сочла их своими характерными признаками: за исключением отдельных абстрактных попыток (к ним можно причислить фильм Виго *«Тарис, повелитель воды»*), она не творила из них новые образы, а превращала их в границу или «точку утечки» образов-движений, усредненных образов в рамках пока еще застывшей истории. Разумеется, это еще не стало интериорностью – настолько та история была проникнута ритмом.

3

Система универсальной изменчивости как таковая – вот какой цели достичь, вот что отобразить стремился Вертов своим «Киноглазом». Все образы варьируют, все они зависят от других, и любой из них реагирует на каждый в отдельности каждой своей гранью и во всех своих частях. Сам Вертов определяет киноглаз как то, что «цепляет одно за другое в любой точке вселенной и в каком угодно временн*о*м порядке»[2]. Замедленная и ускоренная съемка, наложение кадров, фрагментация и демультипликация, микросъемка – все служит отображению изменчивости и взаимодействия. Но это совсем не похоже на человеческий глаз, и даже на усовершенствованный. Ибо если человеческий глаз и может преодолеть некоторые из своих недостатков с помощью технических средств, то все же есть и такой изъян, с которым он не в силах спра-

---

[1] В своей классификации знаков Пирс отличает от «дицисигнума» (предложения) слово (рему). Пазолини воспользовался термином Пирса «рема», но соотнес его с весьма общей идеей течения: кинематографический план «должен струиться», а, следовательно, он и есть «рема» (*«L'expérience hérétique»*, p. 271). Но Пазолини – намеренно или невольно – совершает здесь этимологическую ошибку. То, что течет, по-гречески называется rheuma (или reuma). Этимологическую ошибку – или намеренный эпатаж – совершает скорее Делёз. Слово «рема» известно начиная с древнегреческих грамматик, где оно означало «глагол», и широко применяется в современной лингвистике, например, в актуальном членении предложения. Слово «ревма» отсылает скорее к ревматизму и насморку (франц. *rhûme – прим. пер.* Следовательно, мы пользуемся этим термином, чтобы обозначить не обобщенный характер плана, а особый признак образа-перцепции.

[2] Vertov, *«Articles, journaux, projets»*, p. 126–127.

виться, так как это условие его функционирования: речь идет об относительной неподвижности глаза как органа восприятия, благодаря которой все образы варьируют ради одного-единственного, играющего роль привилегированного образа. Если же мы рассмотрим камеру как аппарат для съемки, то обнаружим, что она подвержена таким же ограничительным условиям. Но ведь кино не сводится к работе камеры, это еще и монтаж. А монтаж, несомненно, с точки зрения человеческого глаза представляет собой конструкцию; он перестает быть точкой зрения какого-то «иного» глаза и становится чистым в*и*дением глаза нечеловеческого, глаза, который можно расположить в вещах. Универсальная изменчивость, всеобщее взаимодействие (модуляция) – это как раз то, что Сезанн называл миром до появления человека, «нашей зарей», «радужным хаосом», «девственностью мира». И неудивительно, что мы должны построить такой мир: ведь он дан лишь такому глазу, которого у нас нет. Митри отнесся к Вертову чрезвычайно предвзято, изобличив у него противоречие, за которое все же не осмелился бы упрекать живописца: это псевдопротиворечие между творчеством (монтажом) и целостностью (реальностью)[1]. Делом монтажа, по мнению Вертова, является перенос перцепции в вещи, вкладывание перцепции в материю, чтобы любая точка пространства сама собой воспринимала все точки, на которые оказывает воздействие она, или же те, что воздействуют на нее, в пределах досягаемости ее действий и реакций. Таково определение объективности: «видеть без границ и вне расстояний». Согласно этой точке зрения, допустимы все методы съемки, и они уже не будут кинотрюками[2]. То, что материалист Вертов реализует в своих фильмах, совпадает с материалистической программой, изложенной в первой главе бергсоновской *«Материи и памяти»*: образ как таковой. Киноглаз, нечеловеческий глаз Вертова – это не глаз, скажем, мухи, орла или какого-то другого живого существа. Это к тому же не духовное око, воспринимающее временн*у*ю перспективу и целостность духа, как в фильмах Эпштейна. Напротив, это глаз материи, глаз в материи, уже не подчиненный времени, а «победивший» его, уступающий «негативности времени» и не ведающий иного целого, кроме материальной вселенной и ее протяженности (Вертов и Эпштейн отличаются здесь друг от друга, как представители различных уровней одного и того же множества, камеры и монтажа).

---

[1] M i t r y, *«Histoire du cinéma muet»*, III. Ed. Universitaires, p. 256: «Невозможно выступать в защиту монтажа и в то же время сохранять целостность реального. Здесь просто вопиющее противоречие».

[2] V e r t o v, Op. cit.: «Ускоренную киносъемку, микросъемку, съемку кадров в обратном порядке, анимационную съемку, съемку подвижной камерой, съемку под совершенно неожиданным углом зрения и т. д. следует считать не трюкачеством, а нормальными методами и широко применять».

Такова первая схема взаимодействия, характерная для Вертова. Прежде всего это машинное взаимодействие образов-движений. Мы видели, что промежуток, интервал между двумя движениями намечает контуры «пустого места», являющегося прообразом субъекта-человека в том смысле, в каком последний овладевает перцепцией. Но самым важным для Вертова было возвращение таких интервалов материи. В этом смысл и монтажа, и «теории интервалов», более глубокой, нежели теория движения. Интервал представляет собой уже не то, что отделяет реакцию от претерпеваемого воздействия, как и не то, чем измеряется несоизмеримость и непрогнозируемость реакции, но напротив, то, что встретит соответствующую реакцию в какой угодно и сколь угодно отдаленной точке, в случае, если в некоей точке вселенной происходит некое действие («найти в жизни ответ на затрагиваемую тему, равнодействующую среди миллионов фактов, в которых выражено отношение к этому субъекту»). Оригинальность теории интервала, разработанной Вертовым, состоит в том, что этот термин обозначает уже не пустой промежуток и не дистанцирование двух последовательных образов, а наоборот, соотнесение двух отдаленных образов (несоизмеримых с точки зрения нашей человеческой перцепции). С другой же стороны, кино не могло бы вот так пробегать вселенную из конца в конец, если бы оно не располагало действующим элементом, способным к организации слаженной работы всех частей: то, что Вертов отнял у духа, а именно – могущество непрестанно творящегося целого, теперь переходит в коррелят материи, ее вариаций и взаимодействий. По сути дела, с машинной схемой взаимодействия вещей соотносится схема взаимодействия, характерная для коллективного высказывания. Уже в немом кино Вертов оригинально воспользовался титрами, так что слова составляли единое целое с образами, своего рода идеограммы[1]. Таковы два основополагающих аспекта упомянутой схемы взаимодействия: машина по производству образов неотделима от соответствующего типа высказываний, от высказываний собственно кинематографических. У Вертова речь, очевидно, идет о советском революционном сознании, о «коммунистической расшифровке реальности». Именно такая расшифровка объединяет человека завтрашнего дня с миром до возникновения человека, коммуниста с материальным миром взаимодействий, определяемым как «общность» (communauté) (действие, взаимно направленное на его объект и на самого действующего)[2]. В фильме *«Шестая часть света»* показано взаимодействие разнообразнейших народов СССР на расстоянии, взаимодействие между людскими толпами, различными отраслями про-

---

[1] Ср. A b r a m o v, *«Dziga Vertov»/* Premier plan, p. 40–42.

[2] Ср. определение категории «общности» у Канта в *«Критике чистого разума»*.

мышленности, разными культурами, всякого рода обмен, и все это направлено на преодоление времени.

Аннет Майклсон справедливо отметила, что *«Человек с киноаппаратом»* знаменует собой эволюцию Вертова, как если бы тому удалось открыть еще более сложную схему взаимодействия. И объясняется это тем, что предыдущая такая схема застряла на уровне образа-движения, то есть образа, составленного из фотограмм, образа, как средней величины, наделенной движением. Это, следовательно, был все еще образ, соответствующий человеческой перцепции независимо от того, каким преобразованиям она подвергалась посредством монтажа. А что произойдет, если ввести монтаж в сами составляющие образа? Либо мы движемся назад от образа крестьянки к запечатлевшей ее серии фотограмм, либо следуем от серии фотограмм, запечатлевших детей, к образам этих детей в движении. Расширяя возможности этого метода, мы сопоставляем образ велосипедиста, мчащегося на всех парах, с тем же самым образом, но уже отснятым на пленку, «отраженным» и спроецированным на экран. Фильм Рене Клера *«Париж уснул»* оказал значительное влияние на Вертова, сводящееся к воссоединению человеческого мира с миром без человека. Дело в том, что луч безумного ученого (кинорежиссера) заморозил движение и блокировал действие с тем, чтобы освободить его в виде своеобразного «электрического разряда». Город-пустыня, город, которого нет, неотступно преследует кинематограф, как если бы этот город был наделен каким-то секретом. И секрет в том, что здесь появляется еще один новый смысл понятия «интервал»: теперь этим словом обозначается точка, где прекращается движение, и, останавливаясь, обретает способность направляться в обратную сторону, ускоряться, замедляться... Уже недостаточно просто обращать движение вспять, как делал Вертов ради достижения взаимодействия, когда двигался от мертвой плоти к плоти живой. Необходимо добраться до точки, где станет возможной инверсия или модификация[1]. Ибо для Вертова фотограмма – не просто возвращение к фотографии: если фотограмма принадлежит кино, то это происходит оттого, что она является генетическим элементом образа или дифференциальным элементом движения. Она «заканчивает» движение не иначе, как становясь еще и принципом его ускорения, замедления, варьирования. Это вибрация, это напряженность мельчайших элементов, движение которых каждое мгновение формируется по-новому, это *клинамен* эпикурейского материализма. Фотограмма к тому же неотделима от серии, вибрацию которой она вызывает, соотнося с извлекаемым из этой вибрации движением. И если кинематограф преодолевает челове-

---

[1] Аннет Майклсон (A. Michelson. «L'homme a la caméra, de la magie a l'épistémologie» – в: *«Cinéma, théorie, lectures»*, Klinksieck) анализировала все эти темы: углубленную разработку теории интервала и инверсии, тему спящего города, роль фотограмм у Вертова (в сопоставлении с Рене Клером).

ческую перцепцию, двигаясь по направлению к иной перцепции, то происходит это в том смысле, в каком он достигает *генетического элемента* любой возможной перцепции, то есть точки, изменяющей перцепцию, способствующей ее изменению, дифференциала самой перцепции. Итак, Вертов осуществляет три нераздельно связанных аспекта одного и того же преодоления: он следует от камеры к монтажу, от движения к интервалу, от образа к фотограмме.

Будучи советским кинорежиссером, Вертов превращает монтаж в диалектическую концепцию. Однако же оказывается, что диалектический монтаж способствует не столько объединению, сколько разногласиям и оппозиции. Если Эйзенштейн изобличает «формалистическое паясничанье» Вертова, то причина здесь в том, что у двух режиссеров были различные концепции диалектики, по-разному реализовавшиеся на практике. Для Эйзенштейна нет иной диалектики, кроме диалектики человека *и* Природы, человека в Природе и Природы в человеке, – таковы «неравнодушная Природа» и не отделенный от нее Человек. Для Вертова же диалектика находится в материи и принадлежит материи, она может объединить только нечеловеческую перцепцию со сверхчеловеком будущего, а материальную общность с формальным коммунизмом. Коль скоро это так, тем легче сделать вывод о различиях между Вертовым и французской школой. Если мы рассмотрим у них одни и те же методы: количественный монтаж, ускоренную и замедленную съемку, наложение кадров или даже обездвиживание кадра – то заметим, что у французов все эти приемы свидетельствуют прежде всего о духовной мощи кино, о духовной грани «плана»: именно духом человек переходит пороги перцепции, и, как утверждал Ганс, кадры, получающиеся при наложении, являются образами чувств и мыслей, через которые душа «обволакивает» тело и «предшествует» ему. Совершенно в ином суть манеры Вертова, для которого наложение кадров выражает взаимодействие удаленных друг от друга материальных точек, а ускоренная или замедленная съемка используется как дифференциал физического движения. Но, возможно, с этой точки зрения радикальное отличие уловить трудно. Мы увидим его, как только вернемся к основаниям, в силу которых французы отводили главное место текучим образам: именно здесь человеческая перцепция выходит за собственные рамки, а движение обнаруживает выражаемую им духовную тотальность. А вот для вертовского кино текучего образа бывает недостаточно, ибо он не достигает *зернистости* материи. Движение должно выйти за собственные пределы, но в направлении своего энергетического материального элемента. Следовательно, знаком кинематографического образа является не «ревма», а «грамма»: энграмма[1], фотограм-

[1] Энграмма – остаточная возбудимость нервной системы. – *Прим. пер.*

ма. Это знак его генезиса. В крайнем случае речь следует вести уже не о текучей, а о «газообразной» перцепции. Ибо если мы исходим из твердого состояния, в котором молекулы не обладают свободой перемещения (молярная, или человеческая перцепция), то впоследствии мы переходим к состоянию жидкому, когда молекулы «плавают» с места на место и одни из них проскальзывают между другими; а в конце концов добираемся до газообразного состояния, определяемого свободной траекторией пробега для каждой материи. Согласно Вертову, возможно, продвигаться следует именно сюда, до зернистости материи или до газообразной перцепции, то есть дальше перетекания.

Как бы там ни было, экспериментальное американское кино устремилось в этом направлении и, порвав с водным лиризмом французской школы, признало влияние Вертова. Важным аспектом этого кинематографа было достижение «чистой» перцепции, такой, какова она в предметах или в материи, на уровне молекулярных взаимодействий. Так, Брэкхейдж исследует сезанновский мир до возникновения человека, «нашу зарю», рассматривая всевозможные зеленые пейзажи глазами младенца, попавшего на лужайку[1]. Майкл Сноу отказывается от какого бы то ни было центрирования камеры и снимает общее взаимодействие образов, которые варьируют по отношению друг к другу, по всем своим граням и во всех своих частях (*«Центральный район»*)[2]. Белсон и Джейкобс возводят формы и движения цвета к молекулярным или же атомным силам (*«Феномены», «Momentum»*). Так что если в кино и существует какая-то константа, то это именно построение различными средствами газообразного состояния перцепции. Что же это за средства? Мерцающий монтаж: выведение фотограммы за пределы среднего образа и высвобождение вибрации за рамками движения (отсюда понятие «фотограмма-план», определяемое циклическим процессом, при котором серия фотограмм повторяется с интервалами, допускающими наложение кадров). Сверхбыстрый монтаж: выделение точки инверсии или преобразования (ибо с обездвиживанием образа соотносит-

---

[1] Ср. Marcorelles, *«Eléments pour un nouveau cinéma»*, Unesco: «Сколько цветов существует в поле восприятия ползающего младенца, который не осознает зеленого цвета?»

[2] Сноу снимает «дегуманизированный ландшафт» без всяких следов человеческого присутствия, подчиняя камеру автоматическому устройству, непрерывно варьирующему ее движения и углы съемки. Тем самым он вызволяет глаз из плена обреченности на относительную неподвижность и зависимости от координат. Ср.: *«Cahiers de cinéma»*, no. 296, janvier 1979 (Мари-Кристин Кестербер: «Приводимая в действие с помощью особого устройства и регулируемая звуком, наводка камеры совершенно утрачивает центрирование согласно зрению, пользующемуся фронтальной перспективой. Камера остается монокулярной, однако речь здесь идет о глазе нерефлектирующем и сверхподвижном»).

ся чрезвычайная подвижность камеры, и фотограмма играет роль дифференцирующего элемента, а от этого и происходят эффекты свечения и стремительности). Пересъемка или перезапись: выделение зернистости материи (результатом пересъемки является оплощение пространства, которое наделяется пуантилистской структурой в духе Сера, что позволяет улавливать взаимодействие между двумя точками на расстоянии)[1]. Во всех этих процессах фотограмма представляет собой не столько возвращение к фотографии, сколько – в гораздо большей степени – творческое восприятие этой фотографии, согласно формуле Бергсона, «снятой и отпечатанной внутри вещей и для всех точек пространства». Так, на пути от фотограммы к видеограмме мы присутствуем при постепенном формировании образа, обусловливаемого молекулярными параметрами.

Все эти процессы объединяются и варьируют, позволяя дать определение кинематографу как машинной схеме взаимодействия между образами и материей. Вопрос о том, какова схема функционирования соответствующего высказывания, остается, поскольку ответ Вертова (коммунистическое общество) утратил свой смысл. Может быть, эта схема – наркотики как «организующая сила» американского общества? Да, наркотики оказывают некоторое воздействие в этом отношении, но вовсе не через индуцируемые ими экспериментальные изменения перцепции, которые могут осуществляться и совершенно иными средствами. По правде говоря, мы сможем поставить проблему высказывания лишь в том случае, когда будем в состоянии проанализировать звуковые образы как таковые. Если следовать инициационной программе Кастанеды, то наркотики принимают, чтобы *застопорить мир,* отделить перцепцию от действия, то есть заменить сенсомоторные перцепции чисто оптическими или же звуковыми; *дать разглядеть молекулярные интервалы,* дыры в звуках, формах и даже в воде; но, кроме того, в этом застопоренном мире и через мировые дыры *провести линии скорости*[2]. Это и есть программа, связанная с третьим состоянием образа, которое находится дальше твердого и жидкого: достижение «иной» перцепции, представляющей собой еще и генетический элемент любой перцепции. Сознание-камера возвышается до детерминации, на этот раз не формальной или материальной, а генетической или дифференциальной. Так мы добрались от реального до генетического определения перцепции.

---

[1] В статье П.-А. Ситнея (P.-A. Sitney) «Le film structurel», в сборнике «*Cinéma, théorie, lectures*», дан анализ того, как работают все эти аспекты у основных режиссеров экспериментального американского кино, а именно: создание «плана-фотограммы» и циклических процессов; мерцание у Маркопулоса, Конрада и Шарица; скорость у Роберта Бриэра; гранулирование у Гера, Джейкобса, Лэндоу.

[2] Ср.: Castaneda, прежде всего, «*Voir*», Gallimard.

Фильм Лэндоу *«Bardo Follies»* иллюстрирует весь рассмотренный нами процесс, а также переход от жидкого к газообразному состоянию: «Фильм начинается с образа, "впечатанного" в сережку женщины, плывущей со спасательным кругом и приветствующей нас всякий раз при повторном показе сережки. Так проходит приблизительно десять минут (существует и более краткая версия), после чего та же самая сережка дважды появляется внутри двух колец на черном фоне. Затем количество колец внезапно увеличивается до трех. Образ фильма в кольцах начинает пылать, вызывая распространение бурлящей плесени, в которой доминирует оранжевый цвет. Весь экран заполняется горящей фотограммой, которая в замедленном темпе распадается на нечто чрезвычайно зернистое и расплывчатое. Загорается другая фотограмма; на всем экране содрогается плавящийся целлулоид. Такой эффект, вероятно, был достигнут при помощи нескольких серий пересъемки на экране, в результате чего возникло впечатление, будто содрогается и сгорает сам экран. Напряжение десинхронизированной сережки сохраняется на всем протяжении этого отрывка, когда кажется, будто исчезает сама пленка. После такого затянутого эпизода экран разделяется на пузырьки воздуха в воде, заснятые через микроскоп с цветными фильтрами, причем с каждой стороны экрана цвет разный. Благодаря изменениям фокального расстояния пузырьки утрачивают форму, растворяются друг в друге, и четыре цветовых фильтра смешиваются между собой. В конце концов, спустя приблизительно сорок минут после начала первого цикла, экран пустеет»[1].

---

[1] Sitney, p. 348.

Глава VI
Образ-переживание: лицо и крупный план

1

Образ-переживание есть образ крупным планом, а крупный план — это лицо... Эйзенштейн предлагал, чтобы образ крупным планом был не просто таким же, как и остальные, но еще и способствовал эмоциональному прочтению всего фильма. Это как раз и относится к образу-переживанию, представляющему собой и конкретный тип образа, и составную часть всех образов. Тем не менее, все обстоит не так просто. В каком смысле крупный план тождествен образу-переживанию, взятому как целое? И почему мы считаем, что лицо тождественно крупному плану, раз последний увеличивает не только *лицо,* но еще и многое другое? Да и как сможем мы выделить в увеличенном лице какие-то «полюса», способные служить нам ориентирами в анализе образа-переживания?

Возьмем в качестве отправной точки пример, где задействовано как раз не лицо: настенные часы, которые нам показывают крупным планом несколько раз. У такого образа действительно два полюса. С одной стороны, стрелки, оживляемые по меньшей мере виртуальными микродвижениями, даже если эти часы нам показывают лишь один раз или же много раз через длительные интервалы: стрелки с необходимостью входят в некую *интенсивную серию,* отмечающую подъем по направлению к чему-то или же стремящуюся к некоему критическому моменту, готовящую пароксизм. Другим полюсом часов является циферблат: неподвижная рецептивная поверхность, табличка с надписями, безучастная неопределенность ожидания; часы — *рефлектирующее и подвергаемое рефлексии устройство.*

Бергсоновское определение переживания сохраняет именно два этих признака: переживание есть движущая тенденция, направленная на чувствительный нерв. Иными словами, серия микродвижений по обездвиженной пластинке, пересекаемой нервами. Когда какой-либо части тела приходится жертвовать существенной частью собственной моторики ради того, чтобы стать основой органов перцепции, у последних остаются, в большинстве случаев, лишь тенденции к движениям или к микродвижениям, способным входить в интен-

сивные серии как в пределах одного органа, так и направленные от одного органа к другому. Движущееся тело утрачивает способность двигаться в протяженности, и его движения становятся выразительными. Вот это-то множество, состоящее из неподвижной рефлектирующей части и интенсивных выразительных движений, и образует переживание. Но разве это не Лицо собственной персоной? Лицо и есть та самая нервная пластинка, несущая на себе органы, которая утратила значительную часть своей подвижности и которая собирает или свободно выражает разного рода мелкие локальные движения, в остальных частях тела обыкновенно не отражаемые. И всякий раз, как мы открываем в каком-либо предмете эти два полюса: рефлектирующую поверхность и интенсивные микродвижения, — мы можем сказать: к этому предмету относились как к лицу, его выражение пристально рассматривали или, скорее, он был «фациализован» и, в свой черед, уставился на нас, разглядывает наше лицо... даже если сам он на лицо не похож. Таковы часы крупным планом. Что же касается самого лица, то нельзя сказать, что крупный план его преображает, подвергает его какой-то обработке: не бывает крупных планов *лица,* само лицо и есть крупный план, крупный план сам по себе является лицом, а оба они представляют собой аффект, образ-переживание.

В живописи к этим двум полюсам на лице нас приучила разнообразная техника портрета. Порою художник «схватывает» лицо как контур, в виде огибающей линии, которая прочерчивает нос, рот, края век, даже бороду и головной убор: это поверхность фациализации. Порою же, напротив, он работает чертами «разбросанными» и берущимися в массе, прерывистыми и ломаными линиями, обозначающими здесь — дрожание губ, там — блеск глаз и изображающими материю, не поддающуюся (или почти не поддающуюся) контурированию: таковы черты фациальности[1]. И не случайно аффект предстает именно в этих двух аспектах в великих концепциях Страстей, проходящих через всю историю и философии, и живописи: в том, что Декарт и Лебрен называли *удивлением* и что связано с минимумом движения для максимума рефлектирующего единства, отраженного на лице; а также в том, что мы называем *желанием,* неотделимым от мелких побуждений или импульсов, которые составляют интенсивную серию, выражаемую на лице. И не важно, что одни считают источником страстей удивление как раз потому, что оно представляет собой нулевую степень движения, в то время как другие ставят на первое место желание или беспокойство, поскольку сама неподвижность предполагает взаимную нейтрализацию соответствующих микродвижений. Речь здесь идет не столько об исключительном источнике, сколько о двух полюсах, причем иногда один преобла-

---

[1] Об этих двух типах техники портрета, ср. W ö l f f l i n, *«Principes fondamentaux de l'histoire de l'art»*. Gallimard, p. 43—44.

дает над другим и кажется почти «чистым», иногда же они смешиваются в том или ином направлении.

К лицу, в зависимости от конкретных обстоятельств, уместно обращаться с двумя типами вопросов. Во-первых: о чем ты думаешь? Во-вторых: что ты воспринимаешь, что с тобой, что ты ощущаешь или переживаешь? Иногда лицо о чем-то думает, фиксируется на каком-то объекте, и именно в этом состоит удивление или изумление, смысл которых сохранился в английском слове *wonder*. Если лицо о чем-либо думает, в нем имеет значение прежде всего огибающий контур, сравнимый с рефлектирующим единством, возвышающим до своего уровня все остальные части. Порою же оно, напротив, что-то ощущает или переживает, и тогда главную роль в нем играет интенсивная серия, через которую последовательно проходят все его части, так что каждая часть обретает своего рода мгновенную самостоятельность; иногда это приводит к пароксизму. Мы уже можем здесь узнать два типа крупного плана, один из которых служит визитной карточкой Гриффита, а другой – Эйзенштейна. Общеизвестны крупные планы Гриффита, где все организовано ради подчеркивания чистого и нежного контура женского лица (метод радужной диафрагмы): молодая женщина думает о своем муже в фильме *«Энох Арден»*. У Эйзенштейна же в *«Генеральной линии»*, например, в одном из кадров красивое лицо попа расплывается, и остается коварный взгляд, сочетающийся с узким затылком и толстой мочкой уха: возникает впечатление, будто черты фациальности свидетельствуют об озлобленности священника, и их невозможно передать контуром.

Пожалуй, не следует считать, что первый полюс «зарезервирован» за нежными чувствами, а второй – за черными страстями. Можно, к примеру, вспомнить, что Декарт считал презрение частным случаем «удивления»[1]. С одной стороны, даже молодые женщины (причем по большей части!) размышляют о злодеяниях, ужасах и отчаянии в фильмах Гриффита и Штрогейма. С другой же стороны, здесь можно вести речь об интенсивных сериях любви или нежности. Более того, в каждом аспекте объединяются состояния лица, сами по себе весьма несходные. Так, аспект *wonder* может иметь отношение к непроницаемому лицу, вынашивающему глубочайшую или даже преступную мысль; но в равной степени он может затрагивать молодое лицо, в котором чувствуется любознательность, лицо, настолько оживляемое мелкими движениями, что те исчезают и нейтрализуют друг друга (как у Штернберга в *«Красной императрице»*, где героиня, еще

---

[1] Декарт, *«Страсти души»*, §54: «С удивлением сочетается уважение или презрение, сообразно величию или малости предмета, коему мы удивляемся». Блестящий анализ концепций удивления у Декарта и художника Лебрена дает Анри Сушон (Souchon Henri, *«Etudes philosophiques»*, 1, 1980).

юная девушка, смотрит во все стороны и всему удивляется, – и тут ее уводят русские послы). Другой аспект серий интенсивности, выражаемых на лице, не менее разнообразен.

Так где же критерий различения? На самом деле мы оказываемся перед лицом, выражающим интенсивность, всякий раз, когда его черты ускользают от контура и начинают «работать» сами по себе, формируя самостоятельную серию, стремящуюся к пределу или даже пересекающую пороговое значение: такова восходящая серия гнева, или же, как писал Эйзенштейн, «восходящая линия горя» (*«Броненосец "Потемкин"»*). Потому-то этот серийный аспект лучше воплощается в нескольких одновременно или последовательно показываемых лицах, хотя одно лицо тоже может выражать страдание при серийном показе его различных частей или черт. Именно тут проясняется функция серийного аспекта: переходить от одного качества к другому, прорываться к новому качеству. Производить новое качество, совершать качественный скачок – вот что требовал от крупного плана Эйзенштейн: от попа как служителя Господа к попу как эксплуататору крестьян; от ярости моряков к революционному взрыву; от камня к крику, как в трех позах мраморных львов («даже камни возопиют...»).

И наоборот, мы имеем дело с лицом рефлектирующим или размышляющим, когда черты его остаются сгруппированными так, что господствует одна застывшая или же страшная, но неподвижная и лишенная становления, как бы вечная мысль. Так, в *«Сломанных побегах»* Гриффита подвергшаяся пыткам девушка все же сохраняет каменное лицо, и кажется, будто оно и после смерти не перестает задумываться и спрашивать «за что?», тогда как на лице влюбленного китайца запечатлеваются опиумное оцепенение и буддийская медитация. Разумеется, рефлектирующие лица такого типа представляются менее детерминированными, нежели лица иного типа. Ведь отношения между лицом и тем, о чем оно думает, зачастую являются произвольными. О том, что молодая женщина из гриффитовского *«Эноха Ардена»* думает о своем муже, мы узнаем лишь потому, что тотчас же видим образ мужа; если же задуматься, то связь покажется чисто ассоциативной. И настолько, что можно быть более уверенным в перемене образов местами, начав с данного крупным планом объекта, по которому мы догадаемся о неизбежности мысли, прочитываемой на лице. Так, в *«Лулу»* Пабста показанный крупным планом нож готовит нас к ужасной мысли о Джеке-Потрошителе, а в фильме Клузо *«Убийца живет в 21-м»* вращающиеся группы из трех предметов дают нам понять, что героиня думает о том, что ключ к разгадке тайны – цифра 3. Тем не менее таким способом мы еще не постигаем глубин рефлектирующего лица. Разумеется, рефлексия ума – это процесс, посредством которого люди о чем-либо думают. Однако же в кинематогра-

фии она сопровождается более радикальной рефлексией, выражающей некое беспримесное качество, общее для нескольких весьма несходных вещей (объект, на который она направлена; претерпевающее ее тело; представляющая ее идея; лицо, на котором отражена эта идея...). Задумчивые лица молодых женщин у Гриффита могут выражать Белое, но это и белизна упавшей на ресницы снежинки, и духовная белизна невинности души, и расплывчатая белизна моральной деградации, и враждебно настроенная, режущая, будто лезвие, белизна льдин, среди которых попадает в беду героиня (*«Сиротки бури»*). Во *«Влюбленных женщинах»* Кен Рассел умело обыграл качество, общее для бездушного лица, душевной холодности и безжизненного ледника. Словом, задумчивое лицо не только о чем-то мыслит. Аналогично тому, как напряженное лицо выражает чистую Возможность, то есть определяется через некую серию, благодаря которой мы переходим от одного качества к другому, – рефлектирующее лицо выражает чистое Качество, то есть «нечто» общее множеству разнохарактерных объектов. Опираясь на эти утверждения, мы можем составить таблицу из двух полюсов:

Чувствительный нерв	Движущая тенденция
Неподвижная рецептивная пластинка	Выразительные микродвижения
Фациализирующий контур	Черты фациальности
Рефлектирующее единство	Интенсивная серия
Wonder (удивление, изумление)	Желание (любовь-ненависть)
Качество	Возможность
Выражение одного качества, общего нескольким разным вещам	Выражение возможности перехода от одного качества к другому

2

Фильм Пабста *«Лулу»* показывает, куда мы приходим, двигаясь от одного полюса к другому в относительно коротком эпизоде: сначала мы видим два лица, Джека и Лулу, ненапряженные, улыбчивые, мечтательные, *wonderingly*[1]; затем – лицо Джека видит нож через плечо Лулу и начинает выражать непрерывно возрастающий страх (*«the fear becomes a paroxysm...his pupils grow wider and wider...the man gasps in terror...»* – страх превращается в пароксизм... зрачки его становятся все шире... в ужасе он задыхается; наконец лицо Джека расслабляется, он смиряется с судьбой и теперь задумывается о том, что смерть – общее

[1] Буквально: удивляющиеся (*англ.*). – *Прим. пер.*

качество для его маски убийцы, для доступности жертвы и неодолимого зова орудия преступления: *«the knife blade gleams...»* – сверкает острие ножа...[1].

Разумеется, у разных режиссеров преобладает то один, то другой полюс, но это всегда происходит гораздо сложнее, чем можно предположить поначалу. У Эйзенштейна есть знаменитая работа: «Начал чайник...» (Вы узнаёте, – пишет мастер, – фразу из Диккенса[2], но еще и крупный план из Гриффита: чайник смотрит на нас)[3]. В этом тексте Эйзенштейн анализирует отличие самого себя от Гриффита с точки зрения крупного плана или образа-переживания. Он говорит, что крупный план у Гриффита является лишь субъективным, то есть касается условий, при которых зритель смотрит фильм, оставаясь от него отъединенным, и играет лишь ассоциативную или предвосхищающую роль. У самого же Эйзенштейна крупные планы являются «слитными», объективными и диалектичными, ибо они производят новое качество и оперируют качественным скачком. Здесь наглядно прослеживается противопоставление мыслящего и напряженного лица – Гриффит предпочитал первое, а Эйзенштейн – второе. И все же анализ Эйзенштейна слишком поверхностный или, скорее, неполный. Ибо у него самого также есть контурированные, но напряженно мыслящие лица: царица Анастасия в момент предчувствия смерти; Александр Невский, герой прежде всего мыслящий. Да и у Гриффита уже встречаются интенсивные серии: и на одном лице, когда всеобщее оцепенение или испуг порождают горе и страх, обретающие разнообразные черты (*«Сердца мира»*, *«Сломанные побеги»*); и даже на нескольких лицах, когда бойцы, показанные крупным планом, как бы отбивают такт сражения (*«Рождение нации»*).

Правда, эти разные лица в фильмах Гриффита сменяют друг друга не сразу; их крупные планы чередуются с множественными сообразно дорогой сердцу Гриффита бинарной структуре (публичное – частное, коллективное – индивидуальное)[4]. Новаторство Эйзенштейна в указанном отношении состояло не в изобретении напряженного лица, равно как и не в создании интенсивных серий с несколькими лицами, нескольких крупных планов. Оно заключается в том, что он создавал компактные и непрерывные интенсивные серии, выходящие за рамки каких бы то ни было бинарных структур и преодолевающие противопоставление коллектива индивидуальному. Эти серии, скорее,

---

[1] Ср.: Pabst, *«Pandora's Box»*, Classic Film Scripts. Lorrimer, p. 133–135.

[2] «Начал чайник!» – первая фраза повести «Сверчок за очагом». – *Прим. ред.*

[3] Eisenstein. *«Film Form»*, p. 195 sq.

[4] Fieschi Jacques, «Griffith le précurseur», *Cinématographe*, no. 24, février 1977, p. 10 (этот журнал посвятил два своих номера, 24 и 25, крупному плану; исследования о Гриффите, Эйзенштейне, Штернберге и Бергмане).

достигают новой реальности, которую можно назвать «дивидуальным»; последнее непосредственно соединяет гигантскую коллективную рефлексию с частными переживаниями каждого индивида, в чем, в конечном счете, выражается единство возможности и качества.

Представляется, что каждый режиссер всегда отдает предпочтение одному из полюсов: лицу размышляющему либо лицу напряженному, но при этом не утрачивает средств для достижения другого полюса. В этой связи нам хотелось бы рассмотреть другую пару режиссеров: экспрессиониста и сторонника лирической абстракции. Разумеется, экспрессионизм возвышается до абстракции не меньше, чем лиризм. Но делают они это разными путями. Экспрессионизм по сути представляет собой интенсивное взаимодействие света с непрозрачностью, с тьмой. Смесь света и тьмы – нечто вроде силы, способствующей падению людей в черную дыру или их вознесению к свету. Эта смесь образует серию, иногда в форме чередования темных и светлых полос, а порою – в компактной форме восхождения и нисхождения всех степеней затененности, которые можно считать цветом. Экспрессионистское лицо концентрирует интенсивную серию в том или ином аспекте, колеблющем его контуры; интенсивная серия одерживает верх над чертами лица. Тем самым лицо становится сопричастным неорганической жизни вещей – таков первый полюс экспрессионизма. Лицо делается полосатым, линованным, показывается сквозь сеть с более или менее узкими ячейками, отражает жалюзи, отблески огня, листвы или солнца сквозь деревья. Лицо, подернутое дымкой, чем-то вроде облаков, лицо туманное, обернутое более или менее густой вуалью... Сумрачная и изборожденная морщинами голова Аттилы в *«Нибелунгах»* Ланга. Однако же при максимальной концентрации или же у крайнего предела серии бывает, что лицо показывается как бы в неделимом свете или становится белым, как при неколебимой рефлексии Кримхильды. Оно обретает четкие контуры и переходит к другому полюсу: к жизни духа или же к духовной непсихологической жизни. Объединяются красноватые отблески, сопровождавшие всю серию степеней затененности, они образуют нимб вокруг лица, ставшего фосфоресцирующим, искрящимся, сияющим; из света возникает существо. Сверкание выходит из теней, мы переходим от интенсификации к рефлексии. Правда, эта операция может быть и дьявольской, когда показывают бесконечно меланхоличного демона, отражающего тьму в пламенном круге или же сжигающего неорганическую жизнь вещей (демон из *«Голема»* Вегенера или из *«Фауста»* Мурнау). Но это может быть и божественной операцией, когда дух отражается в себе в виде Гретхен, спасенной божественной жертвой; в виде вечно горящей эктоплазмы или фотограммы, уступающей место лучезарной духовной жизни (опять же у Мурнау – Эллен из *«Носферату»* или даже Индре из *«Восхода солнца»*).

Лирическая абстракция у Штернберга осуществляется совершенно по-иному. Штернберг не в меньшей степени гетеанец, нежели экспрессионисты, но это совершенно иной аспект Гете. Это иной аспект теории красок: свет сочетается уже не с тьмой, а с прозрачным, просвечивающим или белым. Книга, названная во французском переводе *«Воспоминания показывающего тени» (Souvenirs d'un montreur d'ombres),* в оригинале называется *«Веселье в китайской прачечной».* Все происходит в промежутке между светом и белизной. Гению Штернберга удалось реализовать великолепную формулу Гете: «Между прозрачностью и белой непрозрачностью существует бесконечное число степеней замутненности <...> Белым можно назвать по случайности непрозрачный проблеск чистой прозрачности»[1]. Ибо для Штернберга белое – в первую очередь то, что окружает пространство, соответствующее светозарности. И в это пространство вписывается лицо – крупный план, отражающее свет. Следовательно, Штернберг исходит из рефлексивного или квалитативного лица. Так, в *«Красной императрице»* мы вначале видим белое лицо девушки в состоянии *wonder,* и оно вписывает свой контур в узкое пространство, которое ограничено белой стеной и которое девушка замыкает белой же дверью. Но потом, когда рождается ребенок, лицо молодой женщины «схвачено» между белизной тюлевых занавесок и белизной подушки и простыней, на которых она возлежит, что создает изумительный образ, кажущийся продуктом кинотехники, когда лицо выглядит как некий геометрический узор на занавеске. Дело здесь в том, что белое пространство, в свою очередь, является вписанным, удвоенным, на него наложена вуаль или сетка, придающая ему объем или же то, что в океанографии (но также и в живописи) называют мелкой глубиной. Штернберг хорошо разбирался в тканях и кружевах: он извлекает из них все возможности показа белого на белом, когда лицо отражает свет внутри этой белизны. Клод Оллье проанализировал эту абстрактную редукцию пространства, это искусственное сжатие места действия, обусловливающее размеры оперативного поля и методом исключения целой вселенной приводящее нас к чистому женскому лицу (на материале *«Саги об Анатахане»*)[2]. Лицо производит впечатление рыбы, находящейся между белизной вуали и белизной фона; оно может утратить контуры и стать расплывчатым, «шевелящимся», но рефлективной силы при этом не потеряет. Мы добрались до атмосферы аквариума, характерной для фильмов Борзеджа, другого приверженца такой лирической абстракции. Следовательно, сети и вуали Штернберга существенно отличаются от экспрессионистских сетей и вуалей, от расплывчатости и светотени, свойственных экспрессионистам.

---

[1] Goethe, *«Théorie des couleurs».* Ed. Triades, § 495.

[2] Ollier Claude, *«Souvenirs écran».* Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 274–275.

Уже не борьба света и тьмы, а взаимодействие света с белизной – таков антиэкспрессионизм Штернберга. Из этого не нужно делать вывод, будто Штернберг придерживается исключительно качеств и их отражающего аспекта, игнорируя возможности или интенсивности. Оллье превосходно показывает, что по мере увеличения замкнутости и тесноты белого пространства оно становится все более непрочным и открытым в сторону внешних виртуальностей. Как сказано в фильме *«Шанхайский жест»,* «в любой момент может случиться что угодно». Возможно все... Нож разрезает сетку, ржавая железка продырявливает вуаль, кинжал пронзает бумажную перегородку. Сквозь замкнутый мир проходят интенсивные серии в виде проницающих его лучей, предметов и людей. Аффект достигается благодаря следующим двум элементам: неколебимой качественности белого пространства и интенсивной потенциализации того, что в нем произойдет.

Разумеется, нельзя сказать, что Штернберг не обращает внимания на тени и их градацию до самого густого мрака. Дело в том, что он берет в качестве отправной точки другой полюс: чистое отражение. Начиная с *«Доков Нью-Йорка»,* он изображает дымы в виде белых непрозрачностей, а тени – всего лишь их порождения: выходит, что у Штернберга идея того, что ему необходимо, возникла очень рано. А впоследствии, даже в *«Макао»,* где вуали, сетки и к тому же китайцы отошли в тень, пространство остается обусловленным двумя белыми костюмами двух главных героев и распределенным между ними. И объясняется это тем, что сама по себе тьма для Штернберга не существует: она просто обозначает место, где останавливается свет. Что же касается тени, то это не смесь, а попросту результат, следствие, которое невозможно отделить от его предпосылок. Каковы же эти предпосылки? Это только что определенное нами прозрачное, просвечивающее или белое пространство. Такое пространство сохраняет способность отражать свет, однако приобретает и иную способность: преломлять его, отклоняя проходящие лучи. Следовательно, лицо, находящееся в этом пространстве, отражает одну часть проходящего света, а другую его часть – преломляет. Из рефлексивного оно становится интенсивным. В истории крупного плана это уникальное явление. Классический крупный план обеспечивает показ частичной рефлексии в той мере, в какой лицо смотрит в ином по отношению к камере направлении, тем самым вынуждая зрителя «отскакивать» от поверхности экрана. Кроме того, известны прекраснейшие системы «взгляд-камера» наподобие фигурирующей в фильме Бергмана *«Лето с Моникой»*, они показывают тотальную рефлексию, придавая крупному плану свойственную ему отдаленность. И все же судя по всему, Штернберг был единственным режиссером, дополнившим частичную рефлексию рефракцией при помощи просвечивающей или белой среды, которую он умело создавал. Пруст писал о белых занавесях, «вза-

имоналожение которых лишь ярче преломляет пересекающий их луч, попадающий к ним в плен». В то время, как лучи света показывают пространственную девиацию, лицо, то есть образ-переживание, претерпевает перемещения и рельефные выделения в области мелкой глубины, а также затенения по краям, и входит в интенсивную серию, сообразно которой оно скользит по направлению к темной кромке или же, наоборот, кромка скользит в сторону освещенного лица. В крупных планах фильма *«Шанхайский экспресс»* показана превосходная серия «краевых» вариаций. С точки зрения предыстории цвета это явление можно считать противоположностью экспрессионизма: вместо света, исходящего из различных градаций тени путем аккумуляции красного и высвобождения сияния, мы имеем свет, создающий различные градации синеватой тени и помещающий сияние в тень (таковы в фильме *«Шанхайский жест»* тени, падающие на лицо в область глаз)[1]. Возможно, Штернберг и достигает эффектов, аналогичных экспрессионистским, как, например, в *«Голубом ангеле»*, но делается это посредством симуляции и совершенно иными средствами; ведь рефракция гораздо ближе к импрессионизму, где тень всегда является лишь следствием. Это не столько пародия на экспрессионизм, сколько соперничество с ним, то есть производство тех же самых эффектов с помощью противоположных принципов.

3

Мы рассмотрели два полюса аффекта: возможность и качество, а также то, как лицо с необходимостью, в зависимости от конкретного случая, переходит от одного полюса к другому. Цельность крупного плана оказывается подорванной ввиду идеи того, что он показывает нам частичный объект, изъятый или вырванный из множества, в которое он входит. Здесь получают то, что им причитается, психоанализ и лингвистика: первый, поскольку он полагает, что ему удается найти в образе одну из структур бессознательного (кастрация); вторая считает, что обнаруживает один из основных приемов языка (langage) (синекдоха, *часть вместо целого*). Когда критики принимают идею частичного объекта, они обнаруживают в крупном плане признак дробления или разрыва, и одни говорят, будто его необходимо примирить с непрерывностью фильма, а другие — что он, наоборот, свидетельствует о присущей филь-

---

[1] Ср. Sternberg, *«Souvenirs d'un montreur des ombres»*, ch. XII, где Штернберг излагает собственную теорию света. В *«Cahiers du cinéma»* (no. 63, octobre 1956) более полный вариант этого текста опубликован под гетевским заголовком «Больше света!» (*Plus de lumiére*).

му сугубой прерывности. Но на самом деле крупный план, лицо – крупный план, не имеет ничего общего с частичным объектом (за исключением случая, который мы рассмотрим позднее). Как весьма точно показал Балаш, крупный план отнюдь не вырывает собственный объект из множества, частью которого он является или может быть – *он абстрагирует этот объект от всех пространственно-временных координат,* то есть возводит его в ранг Сущности. Крупный план не связан с увеличением, а если он и имеет в виду изменение размеров, то изменение это абсолютное, изменение движения, которое перестает быть поступательным, становясь выразительным. «Выражение отдельно взятого лица представляет собой целое, интеллигибельное само по себе, и нам нечего добавить при помощи мысли ни к нему самому, ни к тому, что в нем есть пространственно-временного. Когда лицо, которое мы только что видели среди толпы, отделяется от собственного окружения и выделяется, создается впечатление, будто мы внезапно с ним столкнулись. Или же, если прежде мы видели лицо в большой комнате, мы уже о ней не вспомним, если будем пристально рассматривать лицо, данное крупным планом. Ибо выражение лица и значение такого выражения не имеют никакого отношения к пространству и ни малейшей с ним связи. Глядя на изолированное лицо, мы не воспринимаем пространство. Наше ощущение пространства исчезает. Нам открывается измерение иного порядка.»[1]. Именно это имел в виду Эпштейн, заметивший: как только мы видим это лицо убегающего труса крупным планом, мы видим саму трусость, «ощущение-вещь», сущность[2]. Если верно, что образы в кино всегда детерриториализованы, то здесь мы видим характерную для образа-переживания детерриториализацию особого рода. И когда Эйзенштейн критиковал других режиссеров, например, Гриффита или Довженко, он упрекал их за то, что порою их крупные планы бьют мимо цели, ибо эти режиссеры связывали крупные планы с пространственно-временными координатами определенного места или момента, но так и не достигали того, что сам он называл «патетическим» элементом, схватываемым в состоянии экстаза или аффекта[3].

И любопытно, что Балаш отказывает прочим крупным планам в том, что он отводит лицу: рука, другая часть тела или какой-либо предмет, по его мнению, бесповоротно остаются в пространстве, а следовательно, могут образовать крупные планы лишь как частичные объекты. Это означает одновременное недопонимание и устойчивости крупного плана, не зависящей от его вариаций, и силы любой выразитель-

---

[1] Balazs, *«Le cinéma»*. Payot, p. 57.

[2] Epstein, *«Ecrits»*, I. Seghers, p. 146–147.

[3] Eisenstein, *«Film Form»*, p. 241–242. С другой стороны, Эйзенштейн показывает, что выходящее за рамки пространства и времени не следует считать «надисторическим»: ср.: *«Неравнодушная природа»*. – Собр. соч., т. 3.

ной точки зрения. Прежде всего, крупные планы лиц весьма разнообразны: они бывают то контурными, то «штриховыми», то одного лица, то множества лиц, то последовательными, то одновременными. При глубинном строении кадра они могут иметь какой-либо фон. Но во всех обстоятельствах крупный план сохраняет одно и то же свойство: вырывать образ из его пространственно-временных координат, чтобы подчеркивать чистый и выразительный аффект. Даже место, все еще присутствующее на фоне, утрачивает свои координаты и становится «каким угодно» пространством (возражение Эйзенштейна действует до этих пределов). Любая черта фациальности представляет собой полный крупный план не в меньшей степени, нежели все лицо. Она является всего лишь «иным полюсом» лица, и всякая черта выражает интенсивность в такой же степени, в какой все лицо – качество. И выходит, что вовсе не следует различать крупные планы и очень крупные планы, или монтажные вставки, показывающие лишь часть лица. Зачастую также нет необходимости отличать сближенные планы американского типа от планов крупных. Да и почему части тела, скажем, подбородок, желудок или живот, нужно считать более частичными, более пространственно-временными и менее выразительными, нежели напряженные черты лица или задумчивое лицо как целое? Да взять хотя бы толстых кулаков из *«Генеральной линии»* Эйзенштейна! И разве вещи не бывают выразительными? Ведь у вещей тоже случаются аффекты. «Разрезание», «отсекание» или, скорее, «пронзание», происшедшее с ножом Джека Потрошителя, является аффектом не в меньшей степени, нежели испуг, искажающий черты его лица, и покорность судьбе, которую в конце концов все его лицо выражает. Стоики доказали, что вещи как таковые могут быть носителями идеальных событий, не вполне точно совпадающих с их свойствами, действиями и реакциями: таково резание ножом...

Аффект представляет собой сущность, то есть Возможность или Качество. Аффект есть нечто выраженное: он не существует независимо от выражающей его вещи, хотя радикально от нее отличается. То, что он выражает, можно назвать лицом, или же эквивалентом лица (фациализованным объектом), или, как мы впоследствии увидим, даже предложением. Множество, включающее выраженное и его выражение, аффект и лицо, называется «иконой». Стало быть, существуют иконы, составленные из отдельных черт, и иконы контурные, вернее, всякая икона имеет эти два полюса, а это – признак биполярного состава образа-переживания. Образ-переживание есть возможность или качество, взятые сами по себе и как нечто выраженное. Ясно, что возможности и качества могут существовать еще и совершенно по-другому, будучи актуализованными, воплощенными в конкретных состояниях вещей. Состояние вещей включает в себя определенное пространство-время, пространственно-временн*ые* координаты, объекты и людей, а также реальные связи между всем этим. В состоянии ве-

щей, их актуализующих, качество становится признаком (quale) предмета, возможность – действием или претерпеванием, аффект превращается в ощущение, чувство, эмоцию или даже импульс некоей личности, лицо делается характером или же маской этой личности (обманчивые выражения лиц могут существовать лишь с этой точки зрения). Впрочем, мы уже вышли за рамки образа-переживания и вошли в сферу образа-действия. Что же касается образа-переживания, то он изымается из пространственно-временных координат, которые соотнесли бы его с конкретным положением вещей, и абстрагируется от лица человека, которому он при таком положении вещей принадлежит.

Ч.-С. Пирс, чьи идеи, как уже отмечалось, чрезвычайно важны для любой классификации образов и знаков, различал два вида образов, которые он характеризовал через «одинарность» и «двоичность»[1]. Двоичность встречается там, где имеется «пара как таковая»: нечто, являющееся самим собой по отношению к чему-то другому. Стало быть, все, что существует не иначе, как через противопоставление, через поединок, в рамках дуэли, относится к категории «двоичности»: усилие-сопротивление, действие-реакция, возбуждение-ответ, ситуация-поведение, индивид-среда... Это категория Реального, актуального, существующего, индивидуированного. И первой фигурой двоичности является та, где качества-возможности становятся «силами», то есть актуализуются в конкретных положениях вещей, детерминированных значениях пространства-времени, географической и исторической среде, коллективных действователях и личностях-индивидах. Именно здесь возникает и развивается образ-действие. Однако же сколь бы близкими ни были элементы смесей, одинарность представляет собой категорию совершенно иного порядка, отсылающую к образу другого типа, выражаемому иными знаками. Пирс не скрывает того, что определить «одинарность» трудно, поскольку она скорее ощущается, нежели постигается: она касается нового, получаемого из опыта, свежего, мимолетного, но тем не менее вечного. Как мы увидим, Пирс приводит весьма странные примеры, и сводятся они к следующему: одинарное – это качества или возможности, взятые сами по себе, без ссылки на что бы то ни было иное и безотносительно к их актуализации. Это то, что является таковым в себе и для себя. К примеру, таково «красное», в такой же степени присутствующее в предложении «это *не* красное», что и в предложении «это красное». Если угодно, это непосредственное и мгновенное познание в том виде, как оно подразумевается любым реальным познанием, а уж оно-то никогда не бывает ни непосредственным, ни мгновенным. Это не ощущение, не чувство, не идея, а качество воз-

---

[1] Ср.: Peirce, *«Ecrits sur le signe»*. Ed. du Seuil. В этом издании можно обратиться к указателю и к комментариям по поводу этих двух понятий, составленным Жераром Деледаллем.

можных ощущения, чувства или идеи. Следовательно, одинарность есть категория Возможного: она придает возможному устойчивость и непротиворечивость, она выражает возможное, не актуализуя его, и делает это «целиком и полностью». Собственно говоря, это не что иное, как образ-переживание, это качество или возможность, потенциальность, взятая сама по себе и как нечто выраженное. Стало быть, соответствующим знаком будет здесь выражение, а не актуализация. Мен де Биран уже писал о чистых переживаниях, нелокализуемых, ибо не имеющих отношения к детерминированному пространству, а также представленных в единственной форме «имеется...», поскольку они не связаны с личным «я» (боли страдающего односторонним параличом; образы, расплывающиеся при засыпании; видения душевнобольных)[1]. Аффект есть нечто безличное и отличающееся от любого индивидуированного состояния вещей: тем не менее, он *сингулярен* и может выступать в необычных сочетаниях или соединениях с другими аффектами. Аффект неделим и не имеет частей; и все же сингулярные комбинации, образуемые им вместе с другими аффектами, в свою очередь формируют некое неделимое качество, которое можно разделить не иначе, как изменив его природу («дивидуальное»). Аффект независим от любого детерминированного пространства-времени; тем не менее он создается в истории, которая производит его как выражение пространства и времени, эпохи, или среды, или выражаемое ими (вот почему аффект представляет собой «новое», а новые аффекты творятся непрестанно, в особенности – в произведениях искусства)[2].

Словом, аффекты, качества-возможности могут улавливаться двумя способами: либо будучи актуализованными в некоем состоянии вещей, либо будучи выраженными в лице, эквиваленте лица или в «предложении». Таковы пирсовские двоичность и одинарность. Любое мно-

---

[1] Ср.: Maine de Biran. *«Mémoire sur la décomposition de la pensée»*. Это весьма оригинальный и важный аспект мысли Мена де Бирана. Деледалль справедливо отмечает влияние Бирана на Пирса: Биран является не только первым теоретиком, проанализировавшим, как отношение «сила-сопротивление» выражается в действии, но еще и изобретателем термина «чистый аффект», соответствующего пирсовской одинарности.

[2] Здесь можно сделать и другое сопоставление. Феноменология, начиная с Макса Шелера, выделила понятие *материального и аффективного априори*. Затем это понятие расширил и придал ему детализированный статус Микель Дюфренн (в ряде книг: *«Phénoménologie de l'expérience esthétique»*, II, P. U. F.; *«La notion d'A-priori»*, *«L'inventaire des A-priori»*, Bourgois), поставивший проблему отношений этих априори с историей и с произведениями искусства: в каком смысле существуют эстетические априори, в каком смысле они все-таки создаются, как, например, такое-то ощущение в обществе или же такой-то оттенок цвета у определенного живописца? Феноменология и Пирс так и не встретились. И все же нам представляется, что одинарность Пирса и материальное или аффективное априори у Шелера и Дюфренна во многих отношениях совпадают.

жество образов состоит из одинарностей, двоичностей и т. д. Но образы-переживания в строгом смысле слова отсылают только к одинарности.

Вот она, фантазматическая концепция аффекта, чья составная часть – риск: «когда же он перешел на другую сторону моста, навстречу ему вышли призраки...» Обыкновенно лицо наделяют тремя функциями: оно является индивидуирующим (отличает или характеризует каждого), социализующим (играет некую социальную роль), реляционным или коммуникантным (обеспечивает не только общение двух лиц, но и душевное согласие между характером и ролью в одном лице). И лицо, на котором все эти аспекты бывают представлены в кинематографе, как и повсюду, – утрачивает их все, как только речь заходит о крупном плане. Вот что пишет Бергман – несомненно, режиссер, более других настаивавший на том, что существует фундаментальная связь, объединяющая кино, лица и крупный план: «Основа нашего труда – человеческое лицо <...> Именно в возможности отыскивать подход к человеческому лицу заключена первостепенная отличительная черта кинематографа[1]. Например, персонаж бросил свое ремесло, отказался от социальной роли; он уже не может или не хочет ни с кем общаться, и его поражает почти абсолютная немота; он теряет даже свою индивидуальность, и до такой степени, что становится до странности похож на другого: сходство через отсутствие или же «за неимением». В действительности указанные функции лица предполагают актуальность положения вещей, в котором персонажам приходится действовать и воспринимать события. Благодаря образу-переживанию они «расплываются» и исчезают. Мы узнаем один из бергмановских сценариев.

Крупных планов лица не бывает. Точнее говоря, крупный план и есть лицо, но в той мере, в какой оно утратило три своих функции. Нагота лица больше наготы тела, нечеловеческий характер лица больше нечеловечности животных. Уже поцелуй свидетельствует о полной наготе лица и вызывает у него микродвижения, которые остальные части тела пытаются скрыть. Более того, крупный план превращает лицо в фантом и отдает его на растерзание призракам. Лицо становится вампиром, а письма – его летучие мыши, его выразительные средства. Так, в фильме *«Причастие»* «пока пастор читает письмо, женщина на переднем плане произносит фразы из него, не записывая их»; а в *«Осенней сонате»* «текст письма распределяется между пишущей его, ее мужем, который об этом узнает, и еще не получившим его адресатом»[2]. Лица сходятся, запечатлевают друг на друге свои воспоминания и тяготеют к слиянию. Нет смысла спрашивать, показаны ли в фильме *«Персона»* два лица, походившие друг на друга прежде, или же

---

[1] *Cahiers du cinéma,* octobre 1959.

[2] M a r i o n D e n i s. *«Ingmar Bergman»*. Gallimard, p. 37.

только начинающие походить друг на друга, или, наоборот, одна раздваивающаяся личность. На самом деле, все обстоит совсем иначе. Крупный план всего лишь привел лицо в такие области, где перестает действовать принцип индивидуации. Эти лица сливаются не потому, что они похожи, а из-за того, что они утратили индивидуацию, а в равной мере – и социализацию, и способность к коммуникации. Вот что делает крупный план. Он не способствует раздвоению индивида, так же как не объединяет двух индивидов в одном, он «откладывает» индивидуацию. И в этом случае единственное в своем роде изможденное лицо соединяет некую часть одного лица с определенной частью другого. Теперь оно уже ничего не отражает и не ощущает, но лишь испытывает глухой страх. Оно втягивает в себя два существа, засасывая их в пустоту. А в пустоте оно становится горящей фотограммой, единственный аффект которой – Страх: крупный план-лицо есть одновременно и лицо, и его стирание. Бергман довел до крайних пределов нигилизм лица, то есть его связанные со страхом отношения с пустотой или отсутствием, страх лица, видящего свое небытие. В некоторых своих фильмах Бергман достиг крайней степени образов-переживаний; он сжег, стер и погасил лицо так же радикально, как и Беккет.

Является ли этот путь, куда нас влечет крупный план как сущность, неизбежным? Нам угрожают фантомы, тем более, что они не приходят к нам из прошлого. Так, Кафка различал два в равной степени современных технологических семейства: с одной стороны, средства коммуникации-передвижения, обеспечивающие нашу интеграцию в пространстве и времени и наши победы над ними (пароход, автомобиль, поезд, самолет и т. д.); с другой же стороны, средства коммуникации-выражения, порождающие призраков на нашем пути и отвлекающие нас в сторону нескоординированных аффектов, аффектов вне координации (письма, телефон, радио, разнообразные «громкоговорители» и воображаемый кинематограф...). И это не теория, а каждодневный опыт Кафки: всякий раз, когда он писал письмо, некий фантом выпивал из него поцелуи до получения, а возможно, и до отправления этого письма, так что уже требовалось писать новое[1]. Но что можно сделать ради того, чтобы две соотносимые серии не приводили к наихудшим результатам, когда одна из них отдается на волю движению, становящемуся все более военно-полицейским и заставляющему персонажей-манекенов играть статичные социальные роли, а черты их характеров – коснеть, – в то время как в другой серии непрерывно растет пустота, поражая остающиеся в живых лица одним и тем же страхом? Именно это мы наблюдаем в творчестве Бергмана, даже в политических его аспектах *(«Стыд», «Змеиное яйцо», «Страх»),* но также и в немецкой школе,

---

[1] Kafka, *«Lettres a Milena»*. Gallimard, p. 260.

продолжающей и возобновляющей проект такого кинематографа страха. В этой перспективе Вендерс предпринимает попытку трансплантации и примирения двух упомянутых семейств: «я боюсь самого страха». У него часто встречается активная серия, когда разного рода поступательные движения превращаются друг в друга и обмениваются между собой: поезд, автомобиль, метро, самолет, пароход и т. д.; кроме того, они непрестанно смешиваются и перемежаются с аффективной серией, когда герои ищут и находят выразительных фантомов, пробуждают их типографией, фотографией и кинематографом. Инициационное путешествие из фильма *«С течением времени»* переходит от машин к призракам старой печатни и передвижной киноустановки. Этапы путешествия из *«Алисы в городах»* отмечаются снимками, сделанными «полароидом», до такой степени, что в том же самом ритме угасают и образы фильма – и так пока девочка не спрашивает: «Ты уже не фотографируешь?», хотя фантомы теперь могут принимать и иной облик.

Кафка предлагал изготовлять смешанные установки, ставить машины по производству фантомов на устройства для перевозки: в то время все это было в новинку – и телефон в поезде, и почта на корабле, и кино в самолете[1]. Разве в этом не выражена и вся история кино: установка камеры на рельсы, на велосипед, самолет и т. д.? К этому и стремится Вендерс, когда добивается проникновения обеих серий в свои первые фильмы. Так спасаются образ-переживание и образ-действие, с грехом пополам и первый благодаря второму... Но разве не существует еще и третьего пути спасения образа-переживания, который раздвинет собственные рамки (этот путь намечен в *«Американском друге»* Вендерса)? Из аффектов следует делать необычные, многозначные, непрестанно воссоздаваемые сочетания, так, чтобы лица, вступающие во взаимоотношения, расходились друг с другом, и этого было бы достаточно для того, чтобы не «расплыться» и не изгладиться. А кроме того, необходимо, чтобы движение, в свою очередь, преодолевало состояния вещей, чтобы оно вычерчивало линии бегства, и этого было бы как раз достаточно для того, чтобы открыть в пространстве измерение иного порядка, благоприятствующее таким сочетаниям аффектов. Таков образ-переживание: пределом ему служит обыкновенный аффект страха и стирание лиц в небытии. Но его субстанция – сложный аффект, сочетающий желание с изумлением; именно он наделяет жизнью образ-переживание, именно он поворачивает лица в сторону открытого, к живому[2].

---

[1] Ср. настойчивые предложения Кафки из его «Писем к Фелиции» *(«Lettres a Félice»)*, I. Gallimard, p. 299.

[2] В неизданной работе Мишеля Куртьяля (C o u r t h i a l M i c h e l, *«Le visage»*) анализируется понятие сущности и все вытекающие из него аспекты лица, прежде всего в Ветхом Завете (стирание и отворачивание, закрытость и открытость), – но также и в связи с искусством, литературой, живописью и кино.

Глава VII
Образ-переживание: качества, возможности, «какие-угодно-пространства»

1

Итак, имеются Лулу, лампа, нож для резки хлеба, Джек Потрошитель, то есть предположительно реальные люди с индивидуальными характерами и социальными ролями, определенным способом употребляемые предметы, реальные связи между этими предметами и людьми – словом, актуальное положение вещей в целом. Но кроме того, есть блеск света над ножом, лезвие ножа при свете, страх и безропотность Джека, растроганность Лулу. Это чистые качества или сингулярные возможности, как бы чисто «возможное». Разумеется, качества-возможности соотносятся с людьми и предметами, со всем положением вещей, как со своими основаниями. Но это весьма специфические следствия: вся их совокупность отсылает лишь к ним самим, они образуют высказывание о положении вещей, тогда как причины, со своей стороны, отсылают лишь к самим себе, образуя положение вещей. Как пишет Балаш, сколько ни считайте пропасть причиной головокружения, выражения конкретного лица с ее помощью не объяснишь. Или же, если угодно, можно объяснить, но нельзя истолковать: «Пропасть, над которой кто-то склоняется, возможно, и объясняет его испуганное выражение лица, однако же не создает его. Ибо выражение лица присутствует даже без всяких оснований и не становится выражением лица в силу того, что кто-то примысливает к нему некую ситуацию»[1]. К тому же ясно, что качества-возможности играют предвосхищающую роль, так как они подготавливают событие, которому предстоит актуализоваться в положении вещей и модифицировать его (удар ножом, падение в пропасть). Но сами по себе или как нечто выраженное они уже являются событиями в своей вечной части, в том, что Бланшо назвал «частью события, которую его свершение не может реализовать»[2].

Следовательно, какими бы ни были взаимные импликации качеств-возможностей, то есть аффектов, мы различаем два их состояния: одно,

---

[1] Balazs. *«L'esprit du cinéma»*. Payot, p. 131.

[2] Blanchot. *«L'espace littéraire»*. Gallimard, p. 161. Рус. перевод: М. Бланшо. «Пространство литературы», М.: 2002.

когда они актуализованы в некоем индивидуированном положении вещей и в соответствующих ему *реальных связях* (с определенным пространством-временем, *hic et nunc*[1], с некими персонажами, ролями и предметами); и другое, когда качества-возможности выражены «как таковые», за пределами пространственно-временных координат, с собственными идеальными сингулярностями и *виртуальными сочетаниями*. Первое измерение образует сущность образа-действия и средних планов; второе же измерение составляет образ-переживание, или крупный план. Чистый аффект, беспримесное высказывание о самом положении вещей фактически отсылает к выражающему его лицу (или к нескольким лицам, либо к эквивалентам лиц, либо к предложениям). Именно лицо или его эквивалент вбирает в себя аффект и выражает его как сложную сущность, а также обеспечивает виртуальные связи между сингулярными точками этой сущности (блеск, лезвие, страх, растроганность...).

Аффекты не способствуют индивидуации персонажей или вещей, но при этом они и не сливаются друг с другом в неразличимости пустоты. Они обладают сингулярностями, вступающими в виртуальные отношения, и каждый раз образуют некую сложную сущность. Они напоминают точки плавления, кипения, конденсации, коагуляции и т. д. Поэтому лица, выражающие разнообразные аффекты или различные точки одного и того же аффекта, не сливаются в неразличимом страхе, который стер бы их индивидуальности (обезличивающий страх – лишь пограничный случай). Правда, крупный план как бы приостанавливает индивидуацию, и Роже Леенхардт в своей ненависти к крупному плану справедливо утверждает, что из-за него все лица делаются похожими: все лица без макияжа похожи на Фальконетти, все лица с макияжем – на Гарбо[2]. Напомним, впрочем, что актеры и сами не узнают себя в крупноплановых кадрах. «Мы начали работать над монтажом – вспоминает Бергман, – и Лив сказала: "Ты видел, до чего безобразна Биби!", а Биби в ответ: "Нет, не я, а ты..."». Это утверждение равносильно признанию того, что воздействие лица – крупного плана – по крайней мере непосредственное – заключается не в индивидуальности роли или характера и даже не в личности актера. И все же эти элементы нельзя назвать взаимозаменяемыми. Если некоему лицу свойственно выражать определенные сингулярности в большей степени, чем иные, то причина здесь в дифференциации его материальных частей и способности к варьированию их взаимоотношений: так, бывают части твердые и мягкие, сумрачные и освещенные, тусклые и блестящие, гладкие и шероховатые, ломаные и искривленные и т. д. Теперь становится по-

---

[1] Здесь и теперь *(лат.) – Прим. пер.*

[2] Roger Leenhardt, процитировано Пьером Лерминье (L h e r m i n i e r Pierre. *«L'art du cinéma»*). Seghers, p. 174.

нятно, почему определенные типы лица в большей степени, чем какие-либо иные, призваны создавать определенного рода аффекты. Крупный же план превращает лицо в чистый аффективный материал, в «hylé»[1] аффекта. Отсюда происходят странные кинематографические «свадьбы», к которым актриса готовит лицо и материальные способности его частей, а постановщик придумывает аффект и выразительную форму, которые их используют и «обрабатывают».

Следовательно, существует внутренняя композиция крупного плана, то есть чисто аффективные кадрирование, раскадровка и монтаж. Внешней композицией можно назвать отношения крупного плана к другим как к образам иного типа. Внутренняя же композиция представляет собой отношения крупного плана с другими крупными планами либо с самим собой, собственными элементами и размерами. Впрочем, различие между этими двумя случаями незначительно: бывает последовательность крупных планов, компактная или с интервалами, – но также один крупный план может придавать значение попеременно то одним, то другим чертам или частям лица, и благодаря этому мы замечаем изменения в их отношениях. К тому же в одном крупном плане могут одновременно объединяться несколько лиц или же их частей (и не только для поцелуя). Наконец, крупный план может включать некое пространство-время, глубинное или поверхностное, как бы отделяя его от координат, от которых он абстрагируется: крупный план «уносит с собой» кусок неба, пейзажа или квартиры, клочок виде́ния, с помощью которого составляются возможности или качества лица. Это напоминает короткое замыкание близкого и далекого. Вот крупный план Эйзенштейна: гигантский профиль Ивана Грозного, и при этом миниатюризованная толпа раболепствующих челобитчиков противостоит своей уплощенностью извилистой линии царя, острым углам его носа, бороды и черепа. Вот крупный план Оливейры: два мужских лица, которым – на этот раз в глубине – противостоит конь, взобравшийся на верхнюю ступеньку лестницы, что предвосхищает аффекты любовного экстаза и музыкальной «кавалькады». По существу, мы видели, что делать различие между весьма крупным планом, крупным планом, приближенным или даже американским планом, едва ли уместно, поскольку крупный план определяется не относительными размерами, а размером абсолютным или же своей функцией, состоящей в выражении аффекта как сущности. Итак, то, что мы называем внутренней композицией крупного плана, числит за собой следующие элементы: выраженную им сложную сущность вместе с включаемыми ею сингулярностями; лицо или лица, выражающие эту сущность, с определенными дифференцированными час-

[1] «Материя» (*греч.*). – *Прим. пер.*

тями и переменными отношениями между ними (лицо суровеет или смягчается); пространство виртуальной связи между сингулярностями, имеющее тенденцию совпадать с лицом либо, напротив, выходящее за его рамки; отворачивание лица или лиц, открывающих и очерчивающих это пространство...

Все эти аспекты между собой связаны. Прежде всего, отворачивание не является антонимом к глаголу «оборачиваться». Оба процесса друг от друга неотделимы, и один из них представляет собой скорее моторное движение желания, а другой – рефлектирующее движение удивления. Как продемонстрировал Куртьяль, оба движения относятся к лицу, но друг другу не противостоят; оба они противоположны идее недифференцированного лица, мертвого и неподвижного, которое стерло бы все лица и привело бы их к небытию. Пока существуют лица, они вращаются вокруг неподвижного светила подобно планетам, а вращаясь, непрестанно «отвращаются». Ничтожное изменение направленности лица вызывает варьирование отношений между его жесткими и мягкими частями, а тем самым – модифицирует аффект. Даже изолированному лицу свойствен некий коэффициент отворачивания и оборачивания. И как раз посредством оборачивания-отворачивания лицо выражает аффекты, их рост и спад, тогда как изглаживание выражения лица пересекает порог ослабления аффекта, погружает аффект в пустоту и способствует тому, что лицо теряет все свои «лица». Так, в пабстовской *«Лулу»* лицо Джека отворачивается от лица женщины, что приводит к модификации аффекта и его росту в ином направлении – вплоть до резкого падения в небытие. Возможно, конечная цель кинематографа Бергмана состоит в изглаживании лиц: режиссер следит за их долгой жизнью и дает им время на свершение странного «оборота вокруг неподвижного светила», который иногда бывает даже позорным и омерзительным. Например, пучеглазая старуха напоминает черное солнце, вокруг которого вращается, отвращаясь, героиня фильма *«Лицом к лицу»*. Служанка из *«Шепотов и криков»* напрягает свое лицо, широкое, рыхлое и немое, и две сестры выживают не иначе, как вращаясь вокруг него, при том что друг от друга они отвращаются; и как раз взаимоотвращение способствует также и выживанию сестер в фильме *«Молчание»*, и шаткому положению двух главных героев *«Персоны»*[1]. И так – вплоть до той знаменательной поры, когда отвратившиеся друг от друга лица вновь обретают свою полную силу, пройдя через небытие; и, вращаясь вокруг мумии, они вступают в виртуальное сочетание, формирующее аффект не менее мощный, нежели воздействующее на пространство орудие, которое сжигает несправедливое положение ве-

---

[1] Об этом аспекте крупного плана у Бергмана ср.: R o u l e t C l a u d e, «Une épure tragique». *Cinématographe,* no. 24, février 1977.

щей вместо того, чтобы спалить самих героев, — благодаря чему первозданной жизни возвращается жизнь (лицо гермафродита и лицо ребенка из фильма *«Фанни и Александр»*).

Выраженная сущность есть то, что в Средние Века называли «сложным означающим» (complexe significabile) предложения, и оно отличается от положения вещей. Выраженное, то есть аффект, является сложным, поскольку оно составлено из разного рода сингулярностей, которые оно иногда объединяет и на которые порою подразделяется. Вот почему оно непрестанно варьирует и меняет собственный характер сообразно производимым им объединениям или же претерпеваемым им дроблениям. Таково «дивидуальное» — то, что может увеличиваться или уменьшаться не иначе, как меняя свой характер; то, что каждое мгновение способствует единству аффекта, — виртуальное соединение, обеспечиваемое выражением, лицом или предложением. Блестящее, страх, режущее, растроганность суть весьма несходные качества и возможности; они то объединяются, то разделяются. Одно из них — возможность и качество ощущения, другое связано с чувством, третье относится к действию, наконец, четвертое — к состоянию. Мы говорим «качество *ощущения*» и т. п., потому что ощущение или чувство и проч. суть именно то, в чем реализуется качество-возможность. И все же качество-возможность не сливается с актуализующим его таким способом положением вещей: так, блестящее не совпадает с соответствующим ему ощущением, а режущее — с сопряженным с ним действием, это чистые возможности, чистые виртуальности, оказывающиеся осуществленными в некоторых условиях благодаря ощущению, которое вызывает у нас нож при свете либо посредством действия, производимого ножом в наших руках. Как писал Пирс, цвет (например, красный), степень (например, яркий), возможность (например, режущий), качество, (например, твердый или мягкий) суть прежде всего позитивные потенциальности, отсылающие лишь к самим себе[1]. Следовательно, в той же мере, в какой они могут друг от друга отделяться, они могут и объединяться, и отсылать друг к другу, образуя виртуальное сочетание, не совпадающее с реальной связью между лампой, ножом и людьми, хотя сочетание это актуализуется здесь и теперь именно в этой связи. Мы всегда должны различать качества-возможности как таковые, как нечто, выражаемое

---

[1] Peirce, *«Écrits sur le signe»,* Ed. du Seuil. p. 43: «Существуют некоторые ощутимые качества, например, валер пурпура, запах розовой эссенции, свист локомотива, вкус хинина, качество переживания, испытываемого при созерцании красивого математического доказательства, качество любовного чувства и т. д. Я имею в виду не впечатление от актуального переживания этих ощущений, непосредственного, или же в памяти, или воображении, то есть не нечто подразумевающее эти качества как один из своих элементов. Но я говорю о самих качествах, которые сами по себе являются чистыми и необязательно реализуемыми *"может быть"*».

лицом, лицами или их эквивалентами (образ-переживание одинарности), – и те же самые качества-возможности, как нечто актуализующееся в определенном положении вещей, в некоем детерминированном пространстве-времени (образ-переживание двоичности).

В аффективном фильме par excellence, в дрейеровских *«Страстях Жанны д'Арк»* историческое положение вещей как целое включает социальные роли и индивидуальные или же коллективные характеры, реальные связи между ними, Жанну, епископа, англичанина, судей, королевство и народ – словом, процесс. Но есть и нечто иное, и оно уж точно не имеет никакого отношения к вечному, или к надысторическому: Пеги называл его «internel»[1]. Оно напоминает два настоящих времени, которые непрестанно пересекаются так, что не успевает завершиться одно, как уже движется другое. Пеги писал, что хотя мы движемся по историческому событию вперед, но тут же возвращаемся вспять внутрь другого события: первое уже давно воплощено, второе же продолжает выражаться и даже стремится к другому выражению. Это одно и то же событие, но одна его часть свершена и запечатлена в некоем положении вещей, а вот вторая все удаляется от какого бы то ни было свершения. Такова тайна настоящего у Пеги и Бланшо, но также и у Дрейера и Брессона; это различие между процессом и Страстью (претерпеванием), которые все же друг от друга неотделимы. Активные причины определяются по положению вещей; однако же само событие – аффективное, следствие – выходит за рамки собственных причин и отсылает лишь к другим следствиям, а причины между тем обращены к самим себе. Это гнев *епископа* и мученичество *Жанны,* но среди ролей и ситуаций сохраняется лишь необходимое для того, чтобы аффект был произведен и оперировал присущими ему сочетаниями, например, «возможностью» гнева или коварства или же «качеством» жертвенности и мученичества. Речь идет о том, чтобы извлечь из процесса Страсть, а из события – ту неисчерпаемую и блистающую часть, что превосходит его собственную актуализацию, «свершение, которое само так и не свершилось». Итак, аффект есть нечто выраженное положением вещей, но к положению вещей это выраженное не отсылает: оно отсылает лишь к выражающим его лицам, которые, сочетаясь или разделяясь, наделяют его собственной движущей материей. Фильм, составленный из коротких крупных планов, «принимает на себя» часть события, которая не может реализоваться в детерминированной среде.

Следует также обратить внимание на точное соответствие технических средств этой цели. Аффективное кадрирование достигается с помощью *резаных крупных планов.* Иногда в общей массе лица выре-

---

[1] Контаминация слов «interne» («внутреннее») и «éternel» («вечное»). – *Прим. пер.*

заются вопиющие уста или беззубая усмешка. Порою кадр разрезает лицо горизонтально, вертикально или же наискось, косо. А движения бывают разрезанными в самом процессе их выполнения, монтажные же соединения при этом – систематически ложными, как будто требуется разбить слишком реальные или чересчур логичные связи. Зачастую также лицо Жанны опускается в нижнюю часть кадра, так что крупный план захватывает фрагмент незаполненного декора, пустую зону, пространство неба, откуда к ней доносятся голоса. Вот превосходный пример оборачивания и отворачивания лиц. Эти режущие кадры соответствуют понятию «декадрирование», предложенному Бонитцером ради обозначения необычных углов, которые совершенно невозможно обосновать требованиями действия или перцепции. Дрейер избегает метода «прямая перспектива – обратная перспектива», который сохранял бы для каждого лица реальные отношения с другим лицом и был бы все еще причастен образу-действию; он предпочитает изолировать каждое лицо в крупном плане, заполненном лишь частично, так что позиция справа или слева непосредственно вводит виртуальную сочетаемость, которой уже нет необходимости осуществляться через реальную связь между людьми.

Аффективная раскадровка, в свою очередь, оперирует тем, что сам Дрейер называл «текучими крупными планами». Это, несомненно, непрерывное движение, посредством которого камера переходит от крупного плана к среднему или общему, но в особенности это манера трактовать средний и общий план *как* крупные, что достигается через отсутствие глубины или устранение перспективы. Это уже не приближенный план, а какой угодно план, который может приобрести статус крупного: унаследованное от них разделение пространства имеет тенденцию к исчезновению. Устранив «атмосферическую» перспективу, Дрейер пришел к триумфу перспективы в полном смысле слова временной или даже духовной: подавив третье измерение, он установил непосредственные отношения двухмерного пространства с аффектом, с четвертым и пятым измерениями, с Временем и Духом. Несомненно, что крупный план в принципе может покорять или присоединять к себе план задний, создавая глубинное строение кадра. Но у Дрейера дела обстоят иначе: когда у него намечается глубина, она обозначает, скорее, постепенное исчезновение персонажа. У него, наоборот, отрицание глубины и перспективы, идеальная уплощенность образа позволяют уподобить средний или общий план плану крупному, и не только в таком фильме, как *«Жанна д'Арк»,* где крупные планы преобладают, но даже – и в особенности – в фильмах, где они уже не господствуют, где в их господстве нет необходимости, хотя они и являются столь текучими, что заранее пронизывают собой все остальные планы. И тогда все готово к аффективному монтажу, то есть к отношениям между резаными и текучими планами, благодаря которым все планы становятся

частными случаями крупных и вписываются или сопрягаются на плоскости одного-единственного плана-эпизода, получающего неограниченные права (тенденция фильмов *«Слово»* и *«Гертруда»*)[1].

2

Хотя крупный план вырывает лицо (либо его эквивалент) из системы пространственно-временн*ых* координат, он может принести с собой характерное для него пространство-время, лоскутное в*и*дение, клочок неба, пейзажа или фона. И порою глубинное строение кадра наделяет крупный план тылом, иногда же, наоборот, отрицание перспективы и глубины уподобляет средний план крупному. Но если аффект так перекраивает пространство, то отчего бы ему не сделать то же самое даже без лица и независимо от крупного плана, независимо от какой бы то ни было ссылки на крупный план?

Возьмем *«Процесс Жанны д'Арк»* Брессона. Жан Семолюэ и Мишель Эстев превосходно проанализировали этот фильм в сравнении со *«Страстями»* Дрейера. Они похожи тем, что в обоих фильмах мы имели дело с аффектом как сложной духовной сущностью: это незаполненное пространство сочетаний, союзов и разделений; часть события, которая не сводится к положению вещей; тайна возобновляемого настоящего. Тем не менее фильм Брессона состоит преимущественно из средних планов, прямых и обратных кадровых перспектив, а Жанна показана не столько в претерпевании своих Страстей, сколько на своем процессе, – скорее как сопротивляющаяся пленница, нежели как жертва и мученица[2]. Разумеется, если справедливо то, что этот процесс как нечто выраженное не совпадает с процессом историческим, то он сам и является претерпеванием (Страстью) у Брессона в такой же степени, как и у Дрейера, и виртуально сочетается со Страстями Христовыми. Но у Дрейера Страсти изображены в «экстатическом» режиме и охватывают лицо, его изможденность, отворачивание и столкновение с предельными ситуациями. А вот у Брессона сами Страсти становятся процессом, то есть *«остановками»*, продвижением, путем (в *«Дневнике сельского священника»* подчеркивается этот мотив стоянок на крестном пути). Это дробная конструкция простран-

---

[1] О кадрировании, раскадровке и монтаже у Дрейера ср.: Parrain Philippe, *«Dreyer, cadres et mouvement»*, *«Etudes cinématographiques»*. А также *Cahiers du cinéma*, no. 65, 1956: «Réflexions sur mon métier», где Дрейер выступает за «ликвидацию» понятий переднего, среднего и заднего планов.

[2] Ср. статьи Жана Семолюэ (Jean Sémolué) и Мишеля Эстева (Michel Estève) в кн.: *«Jeanne d'Arc a l'écran. Etudes cinématographiques»*.

ства, наполненного осязательным смыслом; в таком пространстве рука свергает с пьедестала лицо и берет на себя руководящие функции, как в фильме *«Карманник»*. Законом такого пространства является «фрагментация»[1]. Столы и двери показываются не целиком. Комната Жанны и зал суда, камера приговоренной к смерти не даны во множественных планах, но воспринимаются последовательно, сообразно монтажным согласованиям, каждый раз превращающим все это в закрытую реальность, – и так происходит до бесконечности. Отсюда особая роль декадрирования. Получается, что и сам внешний мир не отличается от кельи и напоминает лес-аквариум из *«Ланселота Озерного»*. Это выглядит так, как если бы дух натыкался на каждую часть кадра, словно на глухой угол, но наслаждался свободой рук в монтажном согласовании частей. По существу, согласование смежных частей кадров может осуществляться множеством способов и зависит от новых условий скорости и движения, а также от ритмических значений, которые противостоят всякой заранее данной обусловленности. «Новая зависимость»... Лоншан и Лионский вокзал в *«Карманнике»* представляют собой обширные фрагментируемые пространства, преображаемые с помощью ритмических монтажных соединений, соответствующих аффектам вора. Гибель и спасение играют друг с другом, сидя за аморфным столом, чьи последовательно расположенные части ожидают наших жестов или, скорее, пробуждения духа, недостающей им связи. Само пространство вышло за пределы как собственных координат, так и метрических отношений. Это осязательное пространство. Тем самым Брессон может достичь результата, которого Дрейер добивался лишь косвенно. Духовный аффект выражается уже не лицом, а у пространства нет необходимости быть порабощенным крупным планом или уподобляться ему, трактоваться подобно крупному плану. Теперь аффект представлен впрямую на среднем плане, в пространстве, способном ему соответствовать. И знаменитое использование Брессоном голосов, беззвучность голосов означает не только проникновение несобственно-прямой речи во всякое выражение, но еще и потенциализацию происходящего и выражаемого, приравнивание пространства к выраженному аффекту, как к чистой потенциальности.

Пространство уже не является определенным и детерминированным, оно превращается в *«какое-угодно-пространство»* (Паскаль Оже). Разумеется, Брессон «каких-угодно-пространств» не выдумывает, хотя и строит их самостоятельно и на свой лад. Оже ищет истоки экспериментального кинематографа именно в них. Но можно возразить, что

---

[1] B r e s s o n, *«Notes sur le cinématographe»*. Gallimard, p. 95–96: *«О ФРАГМЕНТАЦИИ*: без нее не обойтись, если вы не хотите впасть в РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТЬ. Надо видеть людей и вещи в их отделимых частях. Изолировать эти части. Показывать их самостоятельность, дабы наделять их новой зависимостью».

они так же стары, как и само кино. «Какое-угодно-пространство» не есть некая универсальная абстракция, характеризующая любое место и время. Однако же это в высшей степени сингулярное пространство, всего лишь утратившее свою гомогенность, то есть принцип собственных метрических отношений или связность частей, так что монтажные согласования могут осуществляться всевозможными способами. Это пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как место «чисто» возможного. То, что фактически показывают неустойчивость, разнородность и отсутствие связности в таком пространстве, можно назвать богатством потенциала или сингулярностей, напоминающих условия, предваряющие любую актуализацию и всякое обусловливание. Вот почему когда мы определяем образ-действие через качество или возможность, актуализуемые в некоем детерминированном пространстве (положение вещей), бывает недостаточным противопоставить ему образ-переживание, соотносящий качества и возможности с состоянием, предваряющим актуальное и выраженным в виде качеств и возможностей на лице. Теперь мы утверждаем, что существует два типа знаков образа-переживания, или две фигуры первичности: *с одной стороны, качество-возможность, выраженное лицом или его эквивалентом; с другой же, качество-возможность, помещенное в «какое-угодно-пространство»*. И, возможно, второй тип тоньше первого и лучше может показать рождение, движение и распространение аффекта. Причина здесь в том, что лицо всегда остается крупным единством, чьи движения, по замечанию Декарта, выражают сложные и смешанные эмоции. Знаменитый эффект Кулешова объясняется не столько ассоциациями лица с изменчивыми объектами, сколько многозначностью его выражений, которые в каждом случае обозначают разные аффекты. И напротив, как только мы перестаем рассматривать лицо и крупный план и начинаем анализировать сложные планы, не укладывающиеся в слишком упрощенную систему различий между крупным, средним и множественным планами, кажется, будто мы входим в «систему переживаний» гораздо более сложную и дифференцированную, не столь легко поддающуюся идентификации и способную вызвать нечеловеческие аффекты[1]. И выходит, что с образом-эмоцией получается приблизительно то же самое, что и с образом-перцепцией: ему тоже можно приписать два знака, только один из них будет знаком биполярной композиции, а другой — знаком генетическим или дифференциальным. «Какое-угодно-пространство» можно счесть генетическим элементом образа-переживания.

---

[1] Об этом много говорится у Бонитцера (B o n i t z e r, *«Le champ aveugle»*. Cahiers du cinéma-Gallimard): как только преодолеваются слишком упрощенные различия и планы становятся «двойственными» или даже «противоречивыми» (в высочайшей степени это характерно уже для Дрейера), кино обретает новую систему, и не только перцептивную, но и эмоциональную.

Юная героиня *«Дневника шизофренички»* испытывает «первые ощущения нереальности» при встрече с двумя образами: приближающейся подруги, чье лицо увеличивается до размеров львиной морды, и поля пшеницы, которое делается безграничным, «сверкающей желтой безмерностью»[1]. Если воспользоваться терминами Пирса, то два знака, характеризующие образ-эмоцию, можно обозначить так: 1) *икона* (айкон), выражающий некое качество-возможность посредством лица; 2) *квалисигнум* (или *потисигнум*), представляющий это качество-возможность в «каком-угодно-пространстве». Некоторые фильмы Йориса Ивенса дают нам возможность представить, что такое квалисигнум: *«"Дождь"*[2] – это не детерминированный, конкретный, где-то проливший дождь. Эти визуальные впечатления не сочетаются в единое целое пространственными или временными представлениями. С тончайшей чувствительностью здесь подсмотрено не то, что представляет собой реальный дождь, а то, каким дождь предстает, когда – безмолвный и непрерывный – он стекает с одного листа на другой, когда зеркало прудов становится серым, словно куриная кожа, когда одинокая капля нерешительно сползает по оконному стеклу, когда жизнь большого города отражается на мокром асфальте... И даже если речь идет о единственном в своем роде объекте, например, о роттердамском *Стальном мосте*, эта металлическая конструкция распадается на нематериальные образы, кадрированные тысячью различных способов. То, что мост этот можно увидеть по-разному, делает его, так сказать, нереальным. Он предстает перед нами не как творение инженерной мысли, созданное ради определенной цели, но как любопытная серия оптических эффектов. Это зрительные вариации, по которым было бы трудно проехать товарному поезду...»[3]. Это не концепт моста, но это уже и не индивидуированное положение вещей, определяемое его формой, материальностью в металле, способами использования и функциями. Это потенциальность. Благодаря ускоренному монтажу семисот планов различные виды моста могут согласовываться самым различным образом, и когда одни из них уже не ориентированы на другие, они образуют совокупность сингулярностей, сопрягающихся между собой в «каком-угодно-пространстве», где мост этот предстает как чистое качество, этот металл – как чистая возможность, а сам Роттердам – как аффект. И дождь также не является ни концептом дождя, ни определенным состоянием погоды в некоем дождливом месте. Это множество сингулярностей, представляющих дождь как таковой,

---

[1] Sechehaye M.-A., *«Journal d'une schizophrène»*. P. U. F., p. 3–5.

[2] С определенным артиклем. – *Прим. пер.*

[3] Balazs, *«Le cinéma»*. Payot, p. 167 (а также *«L'esprit du cinéma»*, p. 205).

чистую возможность или чистое качество, без всякого абстрагирования сопрягающее все возможные дожди и формирующее соответствующее «какое-угодно-пространство». Это дождь как аффект, и ничто более не противостоит его абстрактной или обобщенной идее, хотя в индивидуальном положении вещей она не актуализована.

3

Как построить «какое-угодно-пространство» (в павильоне или на натурных съемках)? Как извлечь «какое-угодно-пространство» из данного положения вещей, из детерминированного пространства? Прежде всего с помощью тени, теней: пространство, наполненное или покрытое тенями, становится «каким-угодно». Мы видели, как экспрессионизм работает с мраком и светом, непрозрачным черным фоном и светозарным началом: эти две силы сцепляются, сжимают друг друга в объятиях, подобно борцам, и наделяют пространство выразительной глубиной, подчеркнутой и деформированной перспективой, и эти глубина и перспектива заполняются тенями в форме то постепенной градации светотени, то чередующихся контрастных полос. Таков «готический» мир, который затопляет или ломает контуры, наделяя вещи неорганической жизнью, где они утрачивают индивидуальность, – и который потенциализирует пространство, превращая его в нечто неограниченное. Глубина является местом борьбы, иногда втягивающим пространство в бездну черной дыры, а порою тянущим его к свету. И, само собой разумеется, случается и противоположное: персонаж становится до странности и ужаса плоским и показывается на фоне светящегося круга, или же тень его утрачивает всякую густоту и дается против света и на белом фоне; но происходит это благодаря «инверсии светлых и темных валеров», посредством инверсии перспективы, выдвигающей глубину на передний план[1]. В таких случаях тень выполняет предвосхищающую функцию в полном объеме и представляет аффект Угрозы в наиболее чистом виде; таковы тени из *«Тартюфа»*, из *«Носферату»*, тень священника над уснувшими влюбленными в фильме *«Табу»*. Тень продлевается до бесконечности. Она обусловливает также виртуальные сочетания, не совпадающие с положением вещей или отбрасывающих ее персонажей: в фильме Ар-

[1] Бувье и Летра проанализировали, как пользовался этими методами Мурнау: *«Nosferatu»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 56–58, 135–137, 149–151. О роли теней в экспрессионизме ср.: Eisner Lotte, *«L'écran démoniaque»*. Encyclopédie du cinéma, ch. VIII (особенно подробно Лотта Айснер анализирует *«Показывающего тени»*).

тура Робисона *«Показывающий тени»* две ладони скрещиваются не иначе, как через продление их теней, а женщину ласкают не иначе, как тенями рук ее поклонников на тени ее тела. Этот фильм свободно разрабатывает тему виртуальных сочетаний, демонстрируя даже то, что произошло бы, если бы роли, характеры и положение вещей не мешали конечной актуализации аффекта-ревности: тем более не зависящим от положения вещей становится этот аффект. В неоготическом пространстве фильмов ужасов Теренс Фишер доводит до крайности эту автономию образа-переживания, пригвождая Дракулу к земле, из-за чего тот гибнет, – но гибель эта находится в виртуальной связи с крыльями пылающей мельницы, проецирующими тень креста как раз на место пытки (*«Любовницы Дракулы»*).

Лирическая абстракция выглядит иначе. Мы видели, что она определяется через отношение света и белизны, хотя тень сохраняет здесь важное значение, чего нет в экспрессионизме. И дело здесь в том, что экспрессионизм развивает принцип оппозиции, конфликта и борьбы: борьбы духа с мраком. А вот для приверженцев лирической абстракции деянием духа является не борьба, но ее альтернатива, некое фундаментальное *«или-или»*. Коль скоро это так, тень уже не продлевается до бесконечности и не инвертируется до крайности. Она уже не продлевает некое положение вещей бесконечно, но, скорее, выражает альтернативу между самим положением вещей и преодолевающей ее возможностью, виртуальностью. Так, например, Жак Турнёр порывает с готической традицией фильма ужасов; его тусклые и светящиеся пространства, его ночи на светлом фоне позволяют считать его сторонником лирической абстракции. В фильме *«Кошки»* нападение в бассейне показано лишь в виде теней на белой стене. Что же это: превратившаяся в леопарда женщина (виртуальное соединение) или же просто леопард, которому удалось бежать (реальная связь)? А кто служит жрице в фильме *«Вуду»*: ожившая покойница или же бедная девушка, попавшая под влияние миссионерши?[1]. Не следует удивляться тому, что мы вынуждены цитировать самых различных представителей школы лирической абстракции: между собой они разнятся примерно так же, как экспрессионисты, и многообразие взглядов сторонников этого направления совершенно не мешает принимать само понятие. Фактически в лирической абстракции нам кажется существенным то, что дух здесь не идет в бой, а поддается некоей альтернативе. Альтернатива эта может представать в форме эстетической или страстной (Штернберг), этической (Дрейер) или религиозной

---

[1] Здесь можно сослаться на статью Жака Турнёра из словаря *«Les classiques du cinéma fantastique»* J.-M. Sabatier. Ed. Balland. Эта «альтернативная» тенденция кинематографа ужасов, противостоящая тенденции готической, во многих отношениях связана с продюсером Льютоном и с компанией R. K. O. (ср. Сабатье).

(Брессон), и даже в виде игры таких разнообразных форм. Например, у Штернберга выбор, который предстоит сделать героине – стать ли ей холодным андрогином, белым или сверкающим, – или же влюбленной женщиной и даже выйти замуж, – с очевидностью появляется лишь в отдельных случаях (*«Марокко», «Белокурая Венера», «Шанхайский экспресс»*), но тем не менее присутствует во всем творчестве: в *«Красной императрице»* имеется один-единственный крупный план, частично занимаемый тенью, и это как раз тот план, где принцесса отказывается от любви ради хладнокровного завоевания власти. А вот героиня *«Белокурой Венеры»*, наоборот, отвергает белый смокинг ради супружеской и материнской любви. И хотя альтернативы Штернберга сугубо чувственные, они принадлежат сфере духа не меньше, нежели кажущиеся сверхчувственными альтернативы Дрейера или Брессона[1]. Как бы там ни было, речь здесь идет только о страсти или об аффекте, в той мере, в какой, согласно Кьеркегору, вера все-таки является делом страсти, аффекта и ничего иного.

Итак, из своих основополагающих отношений с белым цветом лирическая абстракция выводит два следствия, увеличивающие ее отличия от экспрессионизма: вместо оппозиции членов отношения – их чередование; вместо схватки или боя – альтернатива, духовный выбор. С одной стороны, это чередование белого с черным: белизна, захватывающая свет, чернота, свет останавливающая, – а порою полутон, серое как неразличимость, образующая третью составляющую отношения. Чередования происходят на пути от одного образа к другому или даже в рамках одного образа. У Брессона это ритмические чередования, как в *«Дневнике сельского священника»*, или даже чередования дня и ночи, как в *«Ланселоте Озерном»*. У Дрейера чередования достигают высокой степени геометричности, формируя «тональную конструкцию» и нечто вроде мощения пространства плитками (*«Dies irae»* и *«Слово»*). С другой стороны, духовная альтернатива как будто соответствует чередованию составляющих отношения (добру или злу, неопределенности или безразличию), однако происходит это весьма загадочным образом. На самом деле еще вопрос, «стоит ли» избирать белое. У Дрейера и Брессона больничный и келейный белый цвет выглядит устрашающе и уродливо, совершенно так же, как ледяная белизна у Штернберга. Белый цвет, избираемый *красной императрицей*, подразумевает суровое отречение от интимных ценностей, которые *белокурая Венера* обретает, наоборот, от белизны отрекаясь. Все те же интимные ценности героиня фильма *«Dies irae»* находит не у бело-

---

[1] В своей статье, опубликованной в журнале *Arts* 30 декабря 1959 года, Луи Малль настойчиво подчеркивал чувственные элементы у Брессона, в особенности в *«Карманнике»*. Штернберг же, напротив, поддается спиритуалистической интерпретации, особенно в связи с *«Шанхайским экспрессом»* (ср. сцену молитвы).

го пресвитерианина, а в неразличимой тени. Белый цвет, встающий на пути у света, ничем не лучше черного, который все же остается свету чужд. Наконец, альтернатива в сфере духа никогда не приводит непосредственно к чередованию членов отношения, хотя последнее служит ей основой[1]. От Паскаля до Кьеркегора разрабатывалась весьма интересная идея: альтернатива направлена не на выбор между членами отношения, а на способы существования выбирающего. Дело в том, что есть такие типы выбора, когда его можно сделать лишь убедив себя, что выбора нет, в силу необходимости – иногда моральной (благо, долг), иногда физической (положение вещей), а порою физиологической (желание что-то иметь). Духовный выбор происходит в промежутке между способом существования выбирающего, если только он об этом не знает, и способом существования того, кто знает, что речь идет о выборе. Это выглядит как выбор между выбором *или* отсутствием выбора. Если я осознаю выбор, значит, уже имеется такой выбор, которого я уже не могу сделать, и такие способы существования, которых я уже вести не могу, а если бы я себя убедил, что «выбора нет», то я принимал бы все способы существования. То же самое утверждается и в знаменитом пари Паскаля: чередование членов отношения есть утверждение бытия Божьего, его отрицание и его «приостановление» (ввиду сомнений или нерешительности); но духовная альтернатива состоит в ином, и она – между способом существования того, кто «держит пари», что Бог существует, и держащего пари, что Бога нет, либо вообще не желающего держать пари. Согласно Паскалю, только первый осознает, что речь идет о выборе, а второй и третий могут сделать выбор лишь при условии, что они не ведают, о чем идет речь. Словом, у выбора как духовной детерминированности нет иного объекта, кроме него самого: я выбираю выбор и тем самым я исключаю всякий выбор, сделанный в режиме отсутствия выбора. Именно здесь суть того, что Кьеркегор называет «альтернативой», а Сартр в атеистическом варианте этой теории – «выбором».

От Паскаля до Брессона, от Кьеркегора до Дрейера вычерчивается единая линия вдохновения. У режиссеров – сторонников лирической абстракции имеется масса персонажей, *представляющих* свои конкретные способы существования. Существуют белые люди Господа, Добра и Добродетели, деспотичные и, возможно, лицемерные, «благочестивцы» Паскаля, стражи порядка, призывающие к нему во имя нравственной или религиозной необходимости. Существуют серые люди, пораженные неуверенностью (как, например, герой дрейеровского *«Вампира»*, брессоновский Ланселот, или даже *«Карман-*

---

[1] Массу элементов анализа, посвященного чередованиям и духовной альтернативе, мы находим у Филиппа Паррена в связи с Дрейером (ibid.), а также у Мишеля Эстева на материале Брессона (*«Robert Bresson»*. Seghers).

ник» – этот фильм первоначально так и назывался: «Неуверенность»). Существуют создания, творящие зло, и у Брессона их много (месть Элен из *«Дам Булонского леса»*, зловредность Жерара из фильма *«Наудачу, Бальтазар»*, кражи из *«Карманника»*, преступления Ивона в фильме *«Деньги»*). И Брессон, при своем крайнем янсенизме, показывает одинаковую бесславность трудов, служащих и злу, и добру: в *«Деньгах»* набожный Люсьен проявляет милосердие лишь в связи с лжесвидетельством и кражей, на которые он ради него идет, тогда как Ивон совершает преступление, думая о благе ближнего. Дело выглядит так, будто добрый человек с необходимостью начинает именно там, куда приходит злой. Однако же, отчего бы не существовать не тому выбору зла, который все еще представляет собой желание, а выбору «в пользу» зла с полным осознанием дела? И ответ Брессона ничем не отличается от ответа гетевского Мефистофеля: наш брат, дьяволы и вампиры, таков, что мы свободны лишь в первом акте, но уже рабы второго. Как раз это и говорит здравый смысл (не так красноречиво) словами комиссара из *«Карманника»*: «остановиться невозможно», вы выбрали ситуацию, которая уже не оставляет вам выбора. Именно в этом смысле три типа ранее упомянутых персонажей становятся причастными к неправильному выбору, тому выбору, который происходит не иначе, как при условии, что герой отрицает то, что выбор есть (или пока есть). И сразу становится понятным, что такое выбор с точки зрения лирической абстракции – это осознание выбора как жесткая духовная детерминированность. Это не выбор Добра или зла. Это выбор, который определяется не тем, что́ выбирает выбирающий, а возможностью, к которой он может обратиться в любой момент, возможностью начать сначала и тем самоутвердиться, каждый раз вновь ставя на весь кон в игре. И даже если выбор имеет в виду самопожертвование личности, то она идет на эту жертву лишь при условии знания о том, что каждый раз ей пришлось бы начинать сначала, и что каждый раз она возобновляет этот поступок (здесь опять же концепция существенно отличается от экспрессионистской, согласно которой жертва совершается раз и навсегда). У самого Штернберга подлинный выбор совершается не *красной императрицей* и не той героиней, что выбрала месть в *«Шанхайском жесте»*, а избравшей самопожертвование в *«Шанхайском экспрессе»* при одном-единственном условии: не оправдывать себя, не стремиться к самооправданию, не давать отчета. Персонаж, сделавший правильный выбор, обретает себя в самопожертвовании или же по ту сторону самопожертвования, которое непрестанно возобновляется: у Брессона это Жанна д'Арк, это приговоренный к смерти, это сельский священник; у Дрейера – опять же Жанна д'Арк, но также и героини его большой трилогии: Анна из *«Dies irae»*, Ингер из *«Слова»*, наконец, *Гертруда*. Следовательно, к трем предшествующим типам нужно добавить и четвертый:

персонажа, делающего аутентичный выбор или осознающего выбор. И речь идет именно об аффекте, ибо если другие персонажи утверждали аффект в виде актуальности в рамках установленного порядка или беспорядка, то персонаж, делающий правильный выбор, возвышает аффект до уровня чистой возможности или потенциальности, как происходит с куртуазной любовью Ланселота, – но также воплощает и осуществляет аффект тем лучше, чем больше он извлекает из него неактуализуемую часть, часть того, что выходит за рамки всяческих свершений (вечное начинание). Брессон добавляет еще и пятый тип, пятого персонажа, животное – осла из фильма *«Наудачу, Бальтазар»*. Поскольку осел не находится в положении выбора, он осознает лишь следствия выбора или отсутствия выбора, производимого человеком, то есть лицевую сторону событий, свершающихся в телах и умерщвляющих их, – осел не может достичь той части событий, которая выходит за рамки их свершения или их духовной обусловленности (но также и выдать эту часть событий). Поэтому осел становится излюбленным объектом человеческой зловредности, но также и получает преимущество, вступая в союз с Христом, или человеком выбора.

Что за странное мировоззрение: крайний морализм, противостоящий морали, вера, противопоставляющая себя религии! У него нет ничего общего с ницшеанством, но много точек соприкосновения с Паскалем и Кьеркегором, с янсенизмом и реформизмом (даже в случае Сартра). Оно ткет тончайшую паутину отношений между философией и кино[1]. У Ромера также целая история о возможных способах существования, о выборе, о неправильном выборе и об осознании вы-

---

[1] Во второй половине XIX в. философия всеми силами стремилась не только обновить собственное содержание, но и обрести новые средства и формы выражения, что заметно у весьма разнообразных мыслителей, имевших лишь одну общую черту: они ощущали себя первыми представителями некоей философии будущего. Это очевидно в отношении Кьеркегора. (Во Франции эту тему впервые затрагивают Ренувье, Лекье и несправедливо забытая группа их единомышленников, занимавшихся в числе прочего идеей выбора.) Если же говорить только о Кьеркегоре, то одним из характерных его приемов было введение в мышление элементов, которые читатель формально идентифицирует лишь с трудом: нечто среднее между наглядным примером, фрагментом из личного дневника, сказкой, анекдотом, мелодрамой и пр. Например, в *«Трактате об отчаянии»* такова история про обывателя, который завтракает и читает свой дневник всей семье, но вдруг бросается к окну с воплем: «Дайте возможного, а не то я задохнусь!». В *«Этапах жизненного пути»* такова история бухгалтера, который сходит с ума на один час каждый день и хочет найти закон, определяющий и фиксирующий размеры сходства: однажды он посетил бордель, но не сохранил ни малейших воспоминаний о том, что там происходило, и это «возможность, из-за которой он сходит с ума...». В *«Страхе и трепете»* есть сказка «Агнесса и тритон», напоминающая мультфильм, и Кьеркегор дает несколько ее вариантов. Есть и множество других примеров. Но современный читатель, возможно, найдет способ дать название этим необычайным отрывкам: в каждом случае это был уже своего рода сценарий, настоящий синопсис, появившийся в философии и теологии впервые.

бора является определяющей для серии *«Назидательных новелл»* (в особенности *«Моя ночь у Мод»* и более позднее *«Удачное замужество»*, где рассказывается о девушке, которая выбирает замужество и кричит об этом, именно потому, что она его выбирает тем самым способом, каким в другую эпоху она могла избрать *отказ* от замужества, все с тем же паскалевским сознанием или с теми же притязаниями на вечное и бесконечное). Отчего эти темы имеют такое большое значение для философии и кинематографии? Почему все эти проблемы отстаиваются с такой настойчивостью? Дело в том, что в философии и в кинематографе, в произведениях Паскаля и Брессона, у Кьеркегора и у Дрейера выражено мнение, будто правильный выбор, состоящий в выборе выбора, в состоянии вернуть нам все. Он якобы поможет нам обрести утраченное, и обретем мы его жертвенным духом то ли в момент жертвоприношения, то ли даже перед его осуществлением. Кьеркегор писал, что если мы совершаем правильный выбор, отказываясь от невесты, то тем самым она нам достается; если же Авраам приносит в жертву собственного сына, то тем самым он его обретает. К примеру, Агамемнон приносит в жертву собственную дочь Ифигению, но делает он это ради долга, и только: он выбирает отсутствие выбора. Авраам же, наоборот, жертвует сыном, которого любит больше, чем самого себя, исключительно в силу выбора и осознавая выбор, связывающий его с Богом по ту сторону добра и зла: потому-то сын ему и возвращен. Так обстоят дела с лирической абстракцией.

Мы исходили из пространства, обусловленного положением вещей и создаваемого чередованием «белое-черное-серое, белое-черное-серое...». И при этом утверждали: белое обозначает наш долг или нашу власть; черное — наше бессилие или нашу жажду зла; серое — нашу нерешительность, наши поиски или наше безразличие. Затем мы возвысились до духовной альтернативы, и нам пришлось выбирать между способами существования: одни способы — белый, черный или серый — подразумевали, что выбора у нас нет (или уже нет); однако лишь нечто иное имеет в виду то, что мы совершаем выбор или же осознаем его. Это чистый имманентный или духовный свет по ту сторону белого, черного и серого. Стоит нам достичь этого света — и он возвратит нам все. Он вернет нам белизну, но уже не берущую в плен весь свет; он сразу возвратит нам черноту, но уже не означающую подавление света; возвратит он нам и серость, которая уже не является нерешительностью или безразличием. Мы достигли духовного пространства, где то, что мы выбираем, уже не отличается от самого выбора. Итак, лирическая абстракция определяется через приключение света и белизны. Но эпизоды этого приключения способствуют тому, что вначале белый цвет, берущий в плен свет, чередуется с чернотой, где свет застревает; а затем и тому, что свет освобождается благодаря альтернативе, возвращающей нам белизну *и* черноту. Не сходя с места мы

перешли из одного пространства в другое, из физического пространства в духовное, возвращающее нам своего рода физику (или же метафизику). Первое пространство похоже на келью и замкнуто, второе же внешне ничем от него не отличается; оно такое же, но лишь обрело духовную открытость, благодаря которой оно преодолевает все свои формальные обязательства и всю свою материальную принудительность, уклоняясь от них «де-факто» и «де-юре». Именно это предлагал Брессон, выдвигая принцип «фрагментации»: мы переходим от замкнутого множества, которое мы фрагментируем, к открытому духовному целому, которое создаем и воссоздаем. Аналогичное явление у Дрейера: Возможное сделало пространство духовным измерением, наделив его открытостью (четвертое или пятое измерение). *Пространство утратило детерминированность, оно стало «каким-угодно-пространством», тождественным потенции духа,* непрерывно возобновляемому духовному решению: это-то решение и образует аффект, или «аутопереживание»; оно берет на себя монтажное согласование частей пространства.

Тьма и борьба духа, белизна и духовная альтернатива — с ними связаны два первоочередных метода, благодаря которым пространство становится «каким-угодно» и возвышается до уровня светозарной духовной потенции. Следует рассмотреть еще и третий метод, цветовой. Это уже не сумрачное пространство экспрессионизма, да и не белое пространство школы лирической абстракции, а пространство-цвет колоризма. Как и в живописи, мы отличаем колоризм от монохромии или полихромии, ибо две последние уже у Гриффита и Эйзенштейна формировали именно цветной образ и предшествовали образу-цвету.

В известном смысле тьма экспрессионистов и лирическая белизна играли роль цвета. Но подлинный образ-цвет составляет «какое-угодно-пространство» третьего типа. Основные формы такого образа: поверхностный цвет больших плоских изображений; атмосферический цвет, пронизывающий собой все остальные цвета; цвет-движение, переходящий от одного оттенка к другому — возможно, обязаны своим происхождением оперетте с ее способностью извлекать из условного положения вещей виртуальный мир безграничных возможностей. Представляется, что из этих трех форм кинематографу принадлежит только цвет-движение, а все остальные в полной мере уже раскрылись как возможности живописи. Тем не менее нам кажется, что образ-цвет в кино выглядит иначе; хоть он и присущ в равной мере кино и живописи, кинематограф придает ему иные смысл и функцию. В кино образ-цвет имеет *поглощающий* характер. Формула Годара «это не кровь, а что-то красное» является формулой самого колоризма. В отличие от просто окрашенного объекта, образ-цвет не соотносится с тем или иным объектом, но поглощает все,

что может: такова потенция, овладевающая всем, что находится в пределах ее досягаемости; или же таково качество, общее для совершенно несходных предметов. Существует некая символика цвета, но это не установление связи между определенными цветом и аффектом – скажем, между зеленым цветом и надеждой. Напротив того, цвет сам по себе – аффект, то есть виртуальное сочетание всех охватываемых им объектов. Олльe как-то заметил, что фильмы Аньес Варда, и в особенности *«Счастье»*, «поглощают», и не только зрителя, но и самих персонажей, и ситуации, согласно сложным аффектированным движениям дополняющих друг друга цветов[1]. И это было справедливо уже для фильма *«Пуэнт Курт»*, где белый и черный трактовались как дополнительные цвета, и белизна становилась на сторону женщины, «белой» работы, любви и смерти, а чернота – на сторону мужчины, когда «абстрактная супружеская пара» своими разговорами вычерчивала черно-белое пространство альтернативы или дополнительности. Именно эта композиция достигает в фильме *«Счастье»* колористического совершенства, при дополнительности сиренево-фиолетового и золотисто-оранжевого цветов, а также при последовательном поглощении персонажей пространством тайны, соответствующим этим цветам. Если мы продолжим здесь ссылаться на разнообразнейших режиссеров с тем, чтобы лучше выявить возможную справедливость какой-либо концепции, нам нужно будет сказать, что с самого начала тотального цветового кино Миннелли использовал поглощение как чисто кинематографическую потенцию этого нового измерения образа. Отсюда у него большая роль мечты: мечта есть поглощающая форма цвета. В его творчестве, в его мюзиклах (совершенно нетрадиционного жанра) проходят чередой персонажи, поглощенные собственной мечтой и в особенности мечтой других и их прошлым (*«Иоланда»*, *«Пират»*, *«Жижи»*, *«Мелинда»*), мечтой о могуществе Другого (*«Околдованные»*). И самых больших высот Миннелли достигает в фильме *«Четыре всадника Апокалипсиса»*, где герои попадают в кошмары войны. Во всех его фильмах мечта становится пространством, которое, однако, напоминает паутину, где места уготованы не столько самому мечтателю, сколько заманиваемой им живой добыче. И если положения вещей превращаются в движение мира, если персонажи становятся фигурами танца, то это неотделимо от великолепия цвета и его поглощающей функции, которую можно назвать плотоядной, ненасытной, разрушительной (таков ярко-желтый фургон из фильма *«Длинный-длинный фургон»*). Миннелли попал в точку, когда взялся за сюжет, наилучшим образом способный выразить это без-

---

[1] Ollier Claude. *«Souvenirs écran»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 211–218 (а также p. 217: «отчуждение с помощью цвета»).

возвратное приключение: нерешительность, боязнь и уважение, с какими Ван Гог относился к цвету; его открытия и великолепие его картин; его поглощенность творчеством, поглощенность его бытия и разума желтизной (*«Жажда жизни»*)[1].

Антониони, еще один из величайших колористов кинематографа, пользуется холодными цветами, доведенными до максимума их полноты или интенсификации с тем, чтобы преодолеть их поглощающую функцию, еще удерживавшую персонажей и преображенные ситуации в пространстве грезы или кошмара. У Антониони цвет доводит пространство до пустоты, изглаживающей то, что она поглотила. Бонитцер писал: «Начиная с *"Приключения"*, основные поиски Антониони лежали в сфере пустого плана, плана необитаемого. В самом конце *«Затмения»* все планы, пройденные супружеской четой, пересматривает и исправляет пустота, о чем свидетельствует название фильма <...> Антониони в таких фильмах, как *«Красная пустыня»*, *«Забриски-пойнт»*, *«Профессия: репортер»* <...>, ищет пустыню, которая завершается тревеллингом по пустому пространству кадра, переплетениями бессмысленного пробега, достигающего пределов нефигуративного искусства. <...> Предмет кинематографа Антониони – достижение нефигуративного через приключение, по окончании которого происходит "затмение" лица и исчезновение персонажей»[2]. Разумеется, в кино издавна известны значительные эффекты резонанса, когда сопоставляется одно и то же пространство – то заполненное народом, то пустое (например, в *«Голубом ангеле»* Штернберга: артистическая уборная Лолы и учебный зал). Однако у Антониони эта идея обретает невиданный размах, и ведущей силой такого сопоставления является цвет. Именно цвет возводит пространство в степень пустоты, после чего свершается часть того, что может реализоваться в событии. И пространство выходит из этого процесса не депотенциализированным, а, напротив, с повышенным зарядом потенциала. Здесь мы видим сразу и сходство с Бергманом, и оппозиция его идеям: Бергман преодолевал образ-действие по направлению к аффективности крупного плана или лица, которое он сопоставлял с пустотой. У Антониони же лицо исчезло одновременно с персонажем и действием, а аффективной инстанцией служит «какое-угодно-пространство», которое Антониони, в свою очередь, тоже доводит до пустоты.

---

[1] Тристан Рено в *Dossiers du cinéma*, постоянно упоминает миннеллиевский феномен поглощения: «Внезапное столкновение двух миров, их борьба и триумф одного из них, или же поглощение одного другим...» Можно сослаться и на статьи Жана Душе, где разбирается тема разрушения и пожирания у Миннелли: *«Objectif 64»*, février 1964, а также *«Cahiers du cinéma»*, no. 150, janvier 1964 («ядовитые или плотоядные цветы...»).

[2] Bonitzer, *ibid.*, p. 88 (Бонитцер сравнивает Антониони с Бергманом).

Кроме того, представляется, что «какое-угодно-пространство» обретает здесь новый характер. В отличие от предыдущих случаев, это не пространство, определяющееся частями, чьи согласование и ориентация заранее не детерминированы и могут происходить практически как угодно. Теперь это аморфное множество, устранившее то, что в нем происходило и на него воздействовало. Это угасание или исчезновение, но оно не противостоит генетическому элементу. Ясно, что эти два аспекта являются дополнительными и предполагают друг друга: аморфное множество — это, по сути дела, собрание мест, сосуществующих независимо от временн*о*го режима, движущегося из одной части множества в другую, а также независимо от сочетаний и ориентаций, придаваемых им исчезнувшими персонажами и ситуациями. Стало быть, существует два состояния «какого-угодно-пространства», или два вида «квалисигнумов»: квалисигнумы разрыва и квалисигнумы пустоты. Впрочем, об этих двух состояниях, одно из которых всегда подразумевается другим, можно сказать лишь то, что одно бывает «до», а другое — «после». «Какое-угодно-пространство» сохраняет единственную и одну и ту же природу: у него больше нет координат, это чистая потенциальность, показывающая лишь чистые Возможности и Качества, вне зависимости от актуализующих (или актуализовавших, или собирающихся актуализовать, или ни то, ни другое, ни третье) их положений вещей или сред.

Следовательно, вызвать к жизни и образовать «какие-угодно-пространства», *пространства бессвязные или опустошенные*, способны тени, пробелы и цвета. Но ведь после войны можно было видеть изобилие таких пространств, сформированных и указанными, и прочими средствами; они есть и во внутреннем убранстве, и снаружи и подвергаются разнообразным влияниям. Прежде всего это касается (зависимости от кино тут нет) послевоенных лет с их разрушенными или восстановленными городами, пустырями, трущобами и — даже там, где не было войны — с «недифференцированными» городскими объектами, с обширными заброшенными территориями, доками, пакгаузами, грудами балок и железного лома. Другой, в большей степени внутрикинематографический, процесс случился, как мы увидим, из-за кризиса образа-действия: персонажи все меньше и меньше находились в «мотивирующих» сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие *чисто оптические и звуковые положения*. И тогда образ-действие стал тяготеть к дроблению, в то время как ярко очерченные места потеряли свои контуры, и в результате воздвиглись «какие-угодно-пространства», где развивались свойственные современности аффекты страха и отрешенности, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания.

И если итальянский неореализм противопоставил себя реализму, то произошло это прежде всего потому, что он порвал с про-

странственными координатами, с прежним реализмом мест, и затуманил ориентиры движения (как в болотах или крепости из *«Паизы»* Росселлини), или же создал зрительные «абстракты» (завод из *«Европы-51»*) на неопределенных лунных просторах[1]. Французская «новая волна» тоже разбивала планы и устраняла их обусловленность, создавая нетотализируемое пространство: к примеру, недостроенные квартиры у Годара способствуют всяческой дисгармонии и «вариациям» типа разнообразных манер проходить через дверь, у которой недостает филенки, что наделяется чуть ли не музыкальной значимостью и служит аккомпанементом аффекта (*«Презрение»*). Что же касается Штрауба, то он конструировал поразительные аморфные планы, пустынные геологические пространства, расплывчатые или полые; безлюдные театры происходивших с ними процессов[2]. Немецкая «школа страха», в особенности Фассбиндер и Даниэль Шмид, разрабатывала натурные съемки городов-пустынь и удваивала интерьеры в зеркалах, при минимуме ориентиров и приумножении несогласованных точек зрения (*«Виоланта»* Шмида). Нью-йоркская же школа настойчиво снимала горизонтальные виды города на уровне земли, где прямо на тротуаре возникали события, и местом их действия было некое «раздифференцированное» пространство, как в фильмах Люмета. Еще лучшим, более ярким примером служит творчество Кассаветеса, начавшего с фильмов, где доминировали лица и крупные планы (*«Тени»*, *«Лица»*), и пришедшего к построению несвязных пространств, обладающих большим удельным весом аффективности (*«Бал негодяев»*, *«Баллада о неудачниках»*). Так он переходил от одного типа образа-переживания к другому. И объясняется это тем, что он стремился раздробить пространство в равной степени в отношении как лица, абстрагируемого от пространственно-временн*ых* координат, — так и события, всеми способами выходящего за рамки собственной актуализации: оно либо медлит и распадается, либо, наоборот, происходит слишком быстро[3]. В *«Глории»* героине приходится долго ждать, а кроме того, у нее нет времени на обду-

---

[1] О пространстве неореализма ср. две статьи Сильвии Троза и Мишеля Девийе (Sylvie Trosa, Michel Devillers) в: *«Cinématographe»,* no. 42, 43, décembre 1978, janvier 1979.

[2] Narboni Jean, «La»; Daney Serge, *«Le plan straubien»* (*«Cahiers du cinéma»*, no. 275, avril 1977; no. 305, novembre 1979).

[3] Ср. анализ характерного для Кассаветеса пространства без ориентиров и координат, проведенный Филиппом де Лара, *«Cinématographe»,* no. 38, mai 1978. Вообще говоря, именно сотрудники этого журнала продвинулись дальше всего в обнаружении и анализе таких бессвязных пространств с несочетаемыми частями и без ориентиров – у Росселлини, у Кассаветеса, но также и у Люмета (Доминик Риньери, no. 74), и у Шмида (Надин Тассо, no. 43). Авторы же *«Cahiers du cinéma»*, скорее, избрали другой полюс, анализ опустевших пространств.

мывание поступков, поскольку ее преследователи всякий раз оказываются тут как тут, как будто в этих местах они находятся всегда или, скорее, как будто место внезапно сменяет координаты, переставая быть тем же самым (хотя оно остается в той же точке «какого-угодно-пространства»). На этот раз мы видим пустое пространство, вдруг становящееся заполненным...

К некоторым из этих проблем мы вскоре вернемся. Как бы там ни было, такое обилие «каких-угодно-пространств», по мнению Паскаля Оже, берет свое начало в экспериментальном кинематографе, порывающем с повествованием о предопределенных действиях и с перцепцией детерминированных мест. Если верно, что экспериментальное кино тяготеет к дочеловеческой (или послечеловеческой) перцепции, то оно стремится также найти ее коррелят, то есть «какое-угодно-пространство», избавленное от человеческих координат. Фильм Майкла Сноу *«Центральный регион»* доводит перцепцию до уровня универсальной изменчивости грубой и «дикой» материи, извлекая из нее пространство без ориентиров, где меняются местами земля и небо, горизонтальное и вертикальное. Даже небытие обращается в сторону того, что из него исходит или в него впадает, к генетическому элементу, к свежей или угасающей перцепции, которая потенциализует пространство, сохраняя в нем лишь тени или канву событий человеческой жизни. Так, в *«Длине волны»* Сноу воспользовался сорокапятиминутным тревеллингом ради исследования комнаты по всей ее длине, из конца в конец, до стены, на которой висит фотография моря: из этой комнаты он извлекает потенциальное пространство, постепенно исчерпывая его возможности и качество[1]. Девушки слушают радио, слышно, как мужчина поднимается по лестнице и со стуком падает на землю, но тревеллинг уже прошел мимо этого, предоставив место девушке, рассказывающей об этом событии по телефону. Негативное изображение призрака девушки удваивает сцену, тогда как тревеллинг все продолжается, достигая в самом конце образа моря у стены. Пространство «въезжает» в пустое море. Все предшествовавшие элементы «какого-угодно-пространства»: тени, белые пятна, цвета, неумолимое движение вперед, безысходное «съеживание», осколки, разрозненные части, пустое множество – все это принимает здесь участие в том, чем, по мнению Ситнея, определяется «структурный фильм».

«Агата, или Бесконечное чтение» Маргерит Дюрас следует аналогичной структуре, придавая ей вид повествования или, скорее, чте-

---

[1] П.-А. Ситней описывает и комментирует этот фильм в статье «Le film structurel» из книги *«Cinéma, théorie, lectures»* («Эта интуиция пространства и имплицитная интуиция кино как потенциальности представляет собой аксиому структурного фильма. Комната всегда является местом чисто возможного...», p. 342).

ния (не только видеть образ, но и читать его). Дело выглядит так, словно камера движется из глубин большой пустой заброшенной комнаты, где два персонажа напоминают призраки самих себя, собственные тени. В противоположном конце кадра находится пустой пляж, на него выходят окна. Время, в течение которого камера продвигается из глубин комнаты к окну и на пляж, с остановками и повторами движения, и является временем повествования. Само же повествование, образ-звук, соединяет прошедшее время с будущим, движется от будущего к прошлому: от «послечеловеческого» времени, ибо в рассказе речь идет об уже завершившейся истории двух героев, — к «дочеловеческому» времени, когда ничто живое не тревожило пляж. На пути из одного времени в другое — медленное и торжественное переживание аффекта, в данном случае — инцеста между братом и сестрой.

Глава VIII
От аффекта к действию: образ-импульс

1

Когда качества и возможности понимаются так, как они актуализованы в положениях вещей, в географически и исторически обусловленных средах, мы попадаем в сферу образа-действия. Реализм образа-действия противостоит идеализму образа-эмоции. И все же между ними, между одинарностью и двоичностью, имеется нечто напоминающее «вырожденный» аффект или же действие «в зародыше». Это уже не образ-эмоция, но еще не образ-действие. Первый, как мы видели, возникает в паре «Какие-угодно-пространства – Аффекты». Второй, как мы еще увидим, – в паре «детерминированные Среды – виды Поведения». Однако же, между этими парами мы обнаруживаем еще одну – и необычную: «изначальные Миры – элементарные Импульсы». Изначальный мир не является «каким-угодно-пространством» (хотя может походить на него), поскольку предстает как основание для детерминированной среды; но он и не детерминированная среда, ибо последние лишь происходят от изначальных миров. Импульс не аффект, ибо он представляет собой в полном смысле слова впечатление, а не выражение; и все же он не совпадает и с чувствами или эмоциями, которые регулируют или разлаживают конкретный вид поведения. Итак, следует признать, что это новое множество не служит простым посредником и переходным пунктом, но обладает полной непротиворечивостью и самостоятельностью, благодаря которым даже получается, что образ-действие не в силах его показать, а образ-переживание бессилен дать его ощутить.

Возьмем какой-нибудь дом, какую-нибудь страну или регион. Все это – реальные среды актуализации, географические или социальные. Но дело выглядит так, словно они – целиком или частично – сообщаются с изначальными мирами изнутри себя. Изначальный мир может характеризоваться искусственностью обстановки (опереточное княжество, лес или болото в съемочном павильоне) в такой же степени, как и подлинностью заповедной зоны (настоящая пустыня, девственный лес). Изначальный мир можно узнать по его аморфному характеру: это чистый фон или, скорее, бездна, составленная из бесформенных видов материи, «эскизов» или кусков, для которых характерны динамическая

энергия действия и неоформленные функции, не отсылающие даже к возникающим в нем субъектам. К обитателям такого мира относятся, например, животные, завсегдатай салонов, хищная птица, любовник, козел, бедняк, гиена. Им не свойственны форма или конкретный тип поведения; их поступки предваряют какую бы то ни было дифференциацию человека и животного. Это звери в человеческом облике. Собственно, импульсы являются не чем иным, как звериным началом: это энергия, помогающая овладевать кусками, которые разбросаны в изначальном мире. Импульсы и куски находятся в строжайшем соотношении между собой. Конечно, нельзя сказать, что импульсам недостает разума: им присущ даже какой-то дьявольский разум, благодаря которому каждый импульс забирает ему причитающееся, дожидается своего момента, откладывает на будущее собственный жест и «берет взаймы» зачаточную форму, помогающую ему с бóльшим успехом совершить нужный поступок. Тем не менее изначальный мир имеет законы, наделяющие его непротиворечивостью. Прежде всего это мир Эмпедокла, состоящий из набросков и кусков: голов без шей, глаз без лба, рук без плеч, жестов без формы. Но это также и множество, объединяющее все, не через организацию, а через конвергенцию всех своих частей в беспредельном поле нечистот или в болоте, а также соединяющее все импульсы в великом импульсе смерти. Стало быть, изначальный мир представляет собой сразу и радикальное начало, и абсолютный конец; и в итоге он связывает первое со вторым и вкладывает одно в другое сообразно закону *наибольшей крупицы* (наиболее крутого склона). Следовательно, это мир весьма специфического неистовства (которое в определенных отношениях является радикальным злом); но заслуга его в том, что он порождает изначальный образ времени, с началом, концом и склоном, – всю жестокость Кроноса.

Это натурализм. И он не противостоит реализму, но, напротив, подчеркивает его характерные черты, продлевая их особого рода сюрреализмом. Сущность натурализма в литературе определил Золя: это ему принадлежит идея дублирования реальных сред изначальными мирами. В каждой из своих книг он описывает точные координаты некоей среды, но также *исчерпывает* эту среду, возвращая ее изначальному миру: именно из этого «вышерасположенного» источника проистекает выразительность его реалистических описаний. Реальная и актуальная среда и есть среда из мира, определяемого радикальным началом, абсолютным концом и линией наиболее крутого склона.

Суть здесь вот в чем: реальную и актуальную среду невозможно отделить от изначального мира, их раздельного воплощения нет. Изначальный мир не существует независимо от исторической и географической среды, ибо это и есть его среда. Это среда, обладающая началом, концом и, главное, склоном. Вот почему импульсы *извлекаются* из реального поведения, развертывающегося в детерминированной среде страстей,

чувств и переживаний, которые испытывают в этой среде реальные люди. А куски *отрываются* от предметов, на самом деле в этой среде формирующихся. Похоже, будто изначальные миры появляются лишь тогда, когда мы чересчур перегружаем, утолщаем и слишком далеко продлеваем невидимые линии, перекраивающие реальность и искажающие поведение и предметы. Действия преодолеваются по направлению к первозданным поступкам, из которых они не состояли; предметы — по направлению к кускам, из которых их невозможно воссоздать; люди — в сторону энергий, которые их не «организуют». И выходит, изначальный мир существует и действует лишь в основании некоей реальной среды, и имеет значение лишь благодаря своей имманентности по отношению к этой среде, чье неистовство и чью жестокость он изобличает, — но также и среда предстает как реальная лишь в собственной имманентности по отношению к изначальному миру, она имеет статус «производной» среды, получающей от изначального мира себе на долю временный характер. Необходимо, чтобы действия и способы поведения, люди и предметы занимали производную среду и в ней «развертывались», тогда как импульсы и куски населяли изначальный мир, влекущий за собой целое. Вот почему последователи натурализма заслуживают ницшеанского эпитета «врачей цивилизации». Они ставят цивилизации диагноз. Натуралистический образ, образ-импульс фактически обладает двумя типами знаков: симптомами, а также идолами либо фетишами. Симптомы обозначают присутствие импульсов в производном мире, а идолы или фетиши служат для отображения кусков. Это мир Каина и знаки Каина. Словом, натурализм отсылает сразу к четырем координатам: изначальному миру — производной среде и импульсам-видам поведения. Вообразите произведение, где производная среда и изначальный мир реально отличаются друг от друга и действительно друг от друга отделены: даже если между ними устанавливаются разного рода соответствия, натуралистичного произведения они не образуют[1].

Натурализм в кино представлен двумя великими творцами, Штрогеймом и Бунюэлем. У них создание изначальных миров может проявляться в весьма разнообразных локальных формах, как искусственных, так и естественных: у Штрогейма это вершина горы в *«Слепых мужь-*

---

[1] Например, в *«Свинарнике»* Пазолини изначальный каннибальский мир отделен от производной среды свинарника, и они составляют две резко очерченные области: следовательно, фильм этот натуралистическим не является (Пазолини отвергал натурализм, который намеренно представлял себе слишком упрощенно). Зато и в сфере кинематографа, и в других областях бывает так, что изначальный мир сам образует производную среду, чья реальность предполагается: так обстоят дела с фильмами, описывающими доисторические события (например, *«Борьба за огонь»* Анно), с многочисленными научно-фантастическими фильмами и фильмами ужасов. Некоторые из таких фильмов относятся к натурализму. В литературе же Рони-старший, автор *«Борьбы за огонь»*, создает в натурализме жанр «первобытного» исторического романа с элементами романа научно-фантастического.

ях», хижина колдуньи в «Глупых женах», дворец в *«Королеве Келли»*, болото из африканского эпизода того же фильма, пустыня в конце *«Алчности»*; у Бунюэля – павильонные джунгли в фильме *«Смерть в этом саду»*, салон в *«Ангеле истребления»*, пустыня со столпами из *«Симеона Столпника»*, сад с раковинами и камнями из *«Золотого века»*. Даже будучи локализованным, изначальный мир остается переливающимся через собственные края местом, где проходит действие всего фильма, то есть он представляет собой мир, обнаруживающийся в глубине столь выразительно описанных социальных сред. Ибо Штрогейм и Бунюэль – реалисты: никто другой не описывал среду с таким неистовством и такой жестокостью, среду с двояким социальным разделением: на бедных и богатых, а также на «хороших людей» – «плохих людей». Но описаниям их придает такую силу именно манера соотносить черты подобных сред с изначальным миром, который клокочет у их основания и продолжается под ними. Этот мир не существует независимо от детерминированных сред, а, наоборот, пробуждает их к существованию вместе с характерами и свойствами, возникающими в самых верхних его слоях или, скорее, в еще более страшных глубинах. Изначальный мир представляет собой начало мира, но также и конец света, и неотвратимое скатывание по наклонной плоскости от первого ко второму: именно он влечет за собой среду, но еще он делает из нее среду закрытую, абсолютно замкнутую, либо приоткрывает ее по направлению к смутным надеждам. Труп, выброшенный на свалку, – образ, общий для фильмов *«Глупые жены»* и *«Забытые»*. Среды непрестанно рождаются из изначальных миров и вновь туда возвращаются; и едва они успевают оттуда выйти в виде уже обреченных и испорченных набросков, как наступает пора совсем бесповоротного возвращения (если, конечно, они не получают избавления, которое само может исходить разве что от этого возвращения к истокам). Таково болото из африканского эпизода *«Королевы Келли»* и, в особенности, из киноромана *«Пото-Пото»*, где влюбленных подвешивают, связывают лицом к лицу, и они дожидаются выхода крокодилов: «Здесь <...> нулевая широта. <...> Здесь нет традиций и никто не ссылается на прецеденты. Здесь <...> каждый действует согласно сиюминутному импульсу <...> и делает то, что побуждает его делать Пото-Пото. <...> Пото-Пото – наш единственный закон. <...> И он же – наш палач. <...> Все мы приговорены к смерти»[1]. Нулевая

---

[1] S t r o h e i m, *«Poto-Poto»*. Ed. de la Fontaine, p. 132. Известно, что Штрогейм выпустил три кинороманa – а это больше, чем просто сценарии, хотя и от классического романа они отличаются – чтобы компенсировать невозможность снимать некоторые фильмы, пусть даже здесь все выглядит отнюдь не безнадежно. Кинороманы эти – *«Poto-Poto»*, *«Paprika»* (Ed. Martel) и *«Les feux de la Saint-Jean»* (Ed. Martel). *«Пото-Пото»*, видимо, является самостоятельной разработкой того, чему предстояло стать продолжением *«Королевы Келли»*, африканским продолжением, которое Штрогейм уже начал (это «одиннадцатый ролик» *«Королевы Келли»*).

широта также является основным местом действия в *«Ангеле истребления»*, вначале воплотившемся в буржуазном салоне, который таинственно закрылся, а после того как салон открылся заново, водворившемся в соборе, где оставшиеся в живых участники буржуазного салона собрались вновь. Та же самая широта фигурирует и в *«Скромном обаянии буржуазии»*, и это место действия восстанавливается во всей последовательности производных мест, чтобы воспрепятствовать свершению события, которого ожидают герои. Собственно говоря, такой же была матрица еще *«Золотого века»*, где прослежены все достижения человечества: они вновь ушли в изначальный мир, едва успев выйти из него.

В натурализме в кинематографический образ с большой силой входит время. Митри справедливо утверждает, что *«Алчность»* является первым фильмом, свидетельствующим о «психологической длительности», как об эволюции или онтогенезе персонажей. Присутствует время и у Бунюэля, но скорее в виде филогенеза и периодизации этапов развития человечества (по всей видимости, не только в *«Золотом веке»*, но и во *«Млечном пути»*, где имеются заимствования из всех периодов, но порядок последних перевернут)[1]. И все же бросается в глаза, что у натуралистов время поражено каким-то единосущным ему проклятием. По сути дела, о Штрогейме можно сказать то, что Тибоде писал о Флобере: длительность для него есть нечто не столько творящееся, сколько разрушающееся и при этом низвергающееся. Стало быть, она неотделима от энтропии и деградации. И как раз в этом пункте Штрогейм сводит счеты с экспрессионизмом. Разделяет с экспрессионизмом он, как мы видели, трактовку света и тьмы, которую он проводит так же, как Ланг или Мурнау. Но у них время существовало лишь по отношению к свету и тени, так что деградация персонажа только и могла выразиться, что в низвержении во тьму, в падении в черную дыру (как в *«Последнем человеке»* Мурнау, но также и в *«Лулу»* Пабста, и даже в *«Голубом ангеле»* Штернберга, в этом упражнении по имитации экспрессионизма). А вот у Штрогейма все обстоит как раз наоборот: он непрестанно упорядочивал свет и тени по стадиям зачаровывавшей его деградации, он подчинял свет времени, понимаемому как энтропия.

У Бунюэля явление деградации наделяется не меньшей, а, возможно, даже и большей автономией, нежели у Штрогейма, ибо это деградация, явным образом охватывающая род человеческий. *«Ангел истребления»* свидетельствует о регрессии, по меньшей мере равной той, что показана в *«Алчности»*. Как бы там ни было, различие между Штрогеймом и Бунюэлем, вероятно, состоит в том, что у Бунюэля деградация понимается не столько как ускоренная энтропия, сколько как убыстряющееся повторение и вечное возвращение. Изначальный мир, стало

---

[1] Анализ этих двух фильмов можно найти у Мориса Друзи: Drouzy Maurice, *«Luis Bunuel architecte du rêve»*. Ed. Lherminier.

быть, навязывает сменяющимся в его пределах средам не в полном смысле слова наклонную плоскость, но некую искривленность и цикличность. Ведь циклическое движение, в противоположность спуску, не может быть совершенно «дурным»: как у Эмпедокла, оно способствует чередованию Добра и Зла, Любви и Ненависти; и, в действительности, влюбленный, добрый и даже святой человек наделяются у Бунюэля такой значительностью, какой они не имеют у Штрогейма. Но в определенном смысле все это остается вторичным, ибо и возлюбленная, и возлюбленный, и даже святой человек, по мнению Бунюэля, приносят не меньше вреда, нежели извращенец и «вырожденец» (*«Назарин»*). Время, будь то время энтропии или время вечного возвращения, – в обоих случаях обнаруживает собственные истоки в изначальном мире, отводящем ему роль неумолимого рока. Свернутое в изначальном мире, представляющем собой нечто вроде его начала и конца, время развертывается в производных средах. Это какой-то неоплатонизм времени. И, несомненно, одним из достижений натурализма в кинематографе является такая его приближенность к образу-времени. Тем не менее препятствием для работы с временем как таковым, с временем как чистой формой, было обязательство сохранять время в подчинении натуралистическим данностям и держать его в зависимости от импульсов. А коль скоро это так, натурализм мог улавливать лишь негативные следствия времени, такие, как износ, деградация, запустение, разрушение, потери или попросту забвение[1]. (Мы увидим, что когда кино непосредственно займется формой времени, оно сможет сконструировать из нее образ не иначе, как порвав с натуралистическим вниманием по отношению к изначальному миру и импульсам).

Суть натурализма фактически содержится в образе-импульсе. Он включает в себя время, но лишь как судьбу импульса и становление его объекта. Первый аспект касается характера импульсов. Ибо если они являются «элементарными» или «грубыми» в том смысле, что отсылают к изначальным мирам, то по отношению к производным средам, где они появляются, они могут выступать в чрезвычайно сложном, причудливом или необычайном виде. Разумеется, зачастую импульсы бывают относительно простыми, как импульс голода, импульсы, имеющие отношение к питанию и сексу, и даже импульс золотоискательства в *«Алчности»*. Но они уже тогда неотделимы от извращенных ти-

[1] Забвение часто встречается у Бунюэля. Один из наиболее поразительных его примеров – конец фильма *«Сусанна»*, где все персонажи ведут себя так, словно ничего не произошло. Стало быть, цель забвения – усилить впечатление мечты или фантазма. Однако же, нам представляется, что у него есть и более важная функция: указание на окончание цикла, после чего все может начинаться заново (благодаря забвению). Сабатье подчеркивал также, что для Теренса Фишера характерны фальшивые *happy ends*, когда честные персонажи забывают обо всех ужасах, через которые им довелось пройти (*«Les classiques du cinéma fantastique»*. Balland, p. 144).

пов поведения, которые они производят и воодушевляют: каннибальских, садомазохистских, некрофильских и т. д. Бунюэль обогатил их инвентарь, учтя чисто духовные импульсы и извращения, а они еще сложнее. И таким биопсихическим путям нет пределов. Марко Феррери — несомненно, один из немногих современных режиссеров, унаследовавших подлинные натуралистические инспирации, а также искусство пробуждать изначальный мир в рамках реалистической среды (сюда, например, относится громадный труп Кинг-Конга на территории университетского городка при большой натурной съемке, или же музей-театр из фильма *«Прощай, самец»*). В своих картинах он придумывает странные импульсы, к примеру, материнский импульс у самца в фильме *«Прощай, самец»* или даже неодолимый импульс свистеть на воздушном шаре в фильме *«Брейк-ап»*.

Другим аспектом является объект импульса, то есть кусок, принадлежащий изначальному миру и одновременно отрываемый от реального объекта из производной среды. Объект импульса — это всегда «частичный объект» или фетиш, кусок плоти, как бы отрубленная часть тела, хлам, женские панталоны, обувь. Туфли как сексуальный фетиш — повод для сопоставления Штрогейма с Бунюэлем, в особенности, *«Веселой вдовы»* первого с *«Дневником горничной»* второго. И выходит, что образ-импульс, несомненно, представляет собой единственный случай, когда крупный план действительно становится частичным объектом; но это вовсе не потому, что крупный план «является» таким объектом, а оттого, что частичный объект, будучи объектом импульса, дается в этих случаях исключительно крупным планом. Импульс — это действие отрывающее, разрывающее, ломающее. А значит, извращение — это не отклонение от импульса, а его производная, то есть его нормальное выражение в производной среде. Это обычные отношения между хищником и его добычей. Калека является добычей par excellence, ибо неясно, что у него кусок: то ли недостающая часть тела, то ли остальное тело. Но он еще и хищник, и неутоленность импульсов, голод бедняков способствуют хватанию кусков не меньше, чем пресыщенность богачей. Так, королева из *«Королевы Келли»* роется в коробке конфет, словно нищая в помойном ведре. Роль калек и уродов в натурализме столь велика потому, что они являются одновременно и деформированными объектами, которыми овладевает импульсивное действие, и уродливыми «эскизами» субъектов, играющими в таких действиях роль субъектов.

В-третьих, правило или судьба импульса заключается в коварном, но насильственном захвате всего, что *позволительно* в данной среде, и, если возможно, в переходе из одной среды в другую. Эти исследование и исчерпание сред не прекращаются. Каждый раз импульс выбирает себе кусок в той или иной среде, хотя выбором в строгом смысле это назвать нельзя: импульс любыми средствами захватывает все, что

предоставляет ему каждая среда, даже если впоследствии придется зайти гораздо дальше. К примеру, в одной сцене из *«Любовниц Дракулы»* Теренса Фишера показан вампир в поисках избранной жертвы; когда он ее не находит, он довольствуется другой, ибо его жажда крови должна быть утолена. Это важная сцена, ибо она свидетельствует об эволюции фильма ужасов – от готики к неоготике, от экспрессионизма к натурализму: мы уже не находимся в стихии аффекта, мы перешли в среду импульсов. (Опять же импульсы, заметим в скобках, воодушевляют прекраснейшие фильмы Марио Бавы, хотя и по-иному.) В *«Глупых женах»* Штрогейма герой-соблазнитель переходит от горничной к светской даме, а заканчивает слабоумной калекой: им движет стихийная сила хищнических импульсов, заставляющая его исследовать все среды и выхватывать из них все, что он находит в каждой. Полная исчерпанность среды: мать, слуга, сын и отец – также составной элемент бунюэлевской *«Сусанны»*[1]. Необходимо, чтобы импульс был исчерпывающим. И здесь недостаточно даже утверждать, будто импульс довольствуется тем, что ему дает или предоставляет среда. Суть этой удовлетворенности не смирение, а бьющая через край радость, когда импульс обретает могущество собственного выбора, поскольку в самых глубинах последний представляет собой желание изменить среду, найти новую среду для исследования и разрушения, обнаруживая тем большее удовлетворение тем, что новая среда предоставляет – каким бы низким, отвратительным и омерзительным оно ни было. Радости импульса несоизмеримы с аффектом, то есть с внутренними качествами возможного объекта.

И дело здесь в том, что изначальный мир всегда допускает сосуществование и последовательное расположение реальных и отличных друг от друга сред, что отчетливо заметно у Штрогейма, и еще более – у Бунюэля. И, несомненно, здесь необходимо различать положение бедняков и богачей, хозяев и слуг. Бедному слуге труднее исследовать и исчерпать среду богатых, нежели богачу, настоящему или мнимому, проникнуть в среду низкую, к беднякам, чтобы захватить там себе добычу. Тем не менее очевидности доверять не стоит. Если Штрогейм всегда рассматривает эволюцию богача в собственной среде и его падение

[1] Здесь возможно сопоставление с Пазолини, ибо в его фильме *«Теорема»* также показана семейная среда, в буквальном смысле исчерпанная оказавшимся в ней персонажем-пришельцем. Однако же у Пазолини речь идет прежде всего об «исчерпывании» логическом, в том значении, в каком, например, доказательство исчерпывает множество возможных случаев, где появляется некая геометрическая фигура. В этом и состоит оригинальность Пазолини: отсюда название *«Теорема»*, а также роль внешнего персонажа как агента сверхъестественных сил или демонстратора духов. У Бунюэля же и в натурализме наоборот: импульсы овладевают внешним персонажем, а тот приступает к физическому исчерпыванию данной среды (как в *«Сусанне»*).

на дно общества, то Бунюэль (как впоследствии и Лоузи) анализирует противоположное и, может быть, более устрашающее явление, ибо оно тоньше, вкрадчивее и ближе к повадкам умеющих выжидать грифа или гиены: нашествие попрошаек или слуг, использование ими богатой среды и манера, посредством которой они ее исчерпывают (не только *«Сусанна»*, но еще и нищие и служанка из *«Виридианы»*). Как у бедных, так и у богатых цель и судьба импульсов одна: разорвать на куски, урвать кусок, накопить хлам, набросать целое поле отбросов и объединить все импульсы в единственном и одинаковом импульсе смерти. Всепоглощающая смерть, импульс смерти – вот чем насыщается натурализм. Он достигает здесь беспросветной черноты, хотя это и не последнее его слово. И перед тем как сказать последнее слово, не столь безысходное, как можно от него ожидать, Бунюэль добавляет еще и такое: к одному и тому же делу деградации сопричастны не только бедняки и богачи, но также добрые и святые люди. Ибо они тоже размножаются на свалках и остаются приклеенными к кускам, которые они утаскивают. Вот почему циклы Бунюэля все же приводят к деградации, столь же обобщенной, как и энтропия Штрогейма. Каждый человек совмещает в себе хищного зверя и паразита. Дьявольский голос может сказать святому Назарину, чьи добрые дела лишь непрестанно ускоряют деградацию мира: «Ты так же бесполезен, как и я...», ты всего лишь паразит. Богатая, красивая и добрая Виридиана эволюционирует не иначе, как через осознание собственных бесполезности и паразитизма, без которых немыслимы импульсы делать Добро. *Повсюду один и тот же импульс паразитизма.* И это диагноз. К тому же два полюса фетишизма: фетиши Добра и фетиши Зла, фетиши святости и фетиши преступлений или сексуальности – объединяются и меняются местами: таковы целая серия гротескных Христов у Бунюэля или же распятие-кинжал из *«Виридианы»*. Можно обращаться к реликвиям добра или зла, следуя словарю магии; использовать колдовские изображения или предметы колдовства – таковы два аспекта одного и того же симптома. Даже влюбленные из *«Золотого века»* следуют не столько против течения истории, сколько по ее наклонной плоскости: бранятся из-за фетишей, к которым привязываются; предвосхищают «износ» своей любви или будущие происшествия, – и вот они уже расстались. Как писал Друзи, странно, что сюрреалисты полагали, будто видят в этой истории пример безумной любви[1]. Правда, Бунюэль с самого начала находился с сюрреализмом приблизительно в таких же двойственных отношениях, как Штрогейм – с экспрессионизмом: он пользовался его приемами, но в совершенно иных целях, ради всемогущего натурализма.

---

[1] D r o u z y, Op. cit., p. 74–75.

2

И все же между натурализмом Штрогейма и натурализмом Бунюэля существуют значительные различия. В литературе нечто подобное можно наблюдать на примере Золя и Гюисманса. Гюисманс утверждал, что Золя воображал только телесные импульсы в стереотипных социальных средах, когда человек может войти лишь в изначальный мир зверей. Сам же он стремился к натурализму души, больше считающемуся с искусственными конструкциями извращений, но также, возможно, и со сверхъестественным мирозданием веры. Аналогично этому, открытие Бунюэлем страстей, свойственных душе, таких же сильных, как голод и сексуальность, и содержащих их в себе, привело к наделению извращений духовной ролью, которой у Штрогейма они не имели. И, в особенности, радикальная критика религии подпитывалась истоками возможной веры, а безудержная критика христианства как института оставила Христу шанс как личности. Не так уж неправы те, кто видит в творчестве Бунюэля внутренний спор с собственными христианскими импульсами: извращенец, и особенно Христос, очерчивают нечто скорее потустороннее, нежели лежащее по эту сторону, и четко формулируют проблему, которая выражается в виде вопроса о спасении, даже если Бунюэль сильно сомневается в каждом из средств этого спасения: и в революции, и в любви, и в вере.

Об эволюции, какую могло бы претерпеть творчество Штрогейма, сейчас едва ли можно даже догадываться[1]. Но в существующем множестве его фильмов фундаментальное движение – то, которое изначальный мир навязывает средам, то есть деградация, падение или же энтропия. А следовательно, вопрос о спасении может ставиться лишь в форме локального устранения энтропии, что свидетельствует о способности изначального мира скорее открывать некую среду, нежели закрывать ее. Примеры этого – знаменитая сцена чистой любви среди яблонь в

---

[1] После *«Королевы Келли»* Штрогейм снял еще один фильм, единственный свой звуковой фильм, который должен был называться *«Пешком по Бродвею»*, но он появился в искаженном виде, под названием *«Хэлло, сестра»* и под именем другого режиссера. Опираясь на свидетельства и документы, Мишель Симан провел подробный анализ сцен, которые можно атрибуировать в нем Штрогейму (*«Les conquérants d'un nouveau monde»*. Gallimard, p. 78–94). Но эпизоды, чья атрибуция Штрогейму правдоподобна, равно как и штрогеймовский сценарий, на наш взгляд, остаются в русле его предшествовавшего творчества. Больше элементов возможной эволюции содержится, возможно, в *«Медовой луне»*, продолжении *«Свадебного марша»*, фильма, который Штрогейму не дали осуществить. Фактически речь в нем должна была идти о духовном обращении героини, которое, несомненно, открывало перед Штрогеймом новые сферы. Прочие элементы эволюции можно легко найти в его кинороманах: и в *«Пото-Пото»* с его африканским миром и тем, как влюбленные спасаются любовью; и в *«Паприке»* с миром цыганским и смертью влюбленных на цветочном лугу.

цвету в *«Свадебном марше»*, а также вторая часть этого фильма, *«Медовая луна»*, где, по-видимому речь должна была идти о возникновении духовной жизни. Но у Бунюэля мы видели замещение энтропии идеей цикла или вечного возвращения. И все же, несмотря на то, что вечное возвращение столь же катастрофично, как и энтропия, а также вопреки тому, что цикл приводит во всех своих частях к такой же деградации, они извлекают из повторения такую духовную мощь, которая по-новому ставит вопрос о возможном спасении. Добрый или святой человек – пленники цикла в такой же степени, что и мерзавец или злодей. Но разве повторение не в силах выйти за пределы собственной цикличности и «перепрыгнуть» по ту сторону добра и зла? Ведь повторение губит нас и способствует нашей деградации, однако именно оно может и спасти нас, и предоставить нам выход из иного повторения. Уже Кьеркегор противопоставлял повторение прошлого, закабаляющее и способствующее деградации, обращенному в будущее повторению веры, возвращающему нам все в потенции не Блага, но абсурда. Вечному возвращению как воспроизведению чего-то уже готового раз и навсегда противостоит вечное возвращение как воскресение, как новый дар нового и возможного. Весьма близкий к Бунюэлю Раймон Руссель, любимый автор сюрреалистов, создавал «сцены», или повторения одного и того же, рассказанные дважды. Так, в *«Locus solus»* восемь трупов в одной стеклянной клетке воспроизводят события из их жизни; а Люсьюс Эгруазар, артист и гениальный ученый, сходит с ума после убийства собственной дочери, до бесконечности повторяет его подробности, а затем изобретает машину, которая записывает голос некоей певицы, деформирует его и так хорошо восстанавливает голос убитого ребенка, что к несчастному отцу возвращается все: и дочка, и счастье. Мы переходим от бесконечного и неопределенного повторения к повторению как решающему моменту, от повторения закрытого к повторению открытому, от повторения, не только бьющего мимо цели, но и порождающего промахи, к повторению, не только достигающему успеха, но и воссоздающему образец или оригинал[1]. *«Locus solus»* – настоящий сценарий Бунюэля. По сути дела, дурное повторение не воспроизводится просто потому, что событие промахивается мимо самого себя, и дурное повторение – виновник промаха, – как в *«Скромном обаянии буржуазии»*, где повторение обеда показывает деградацию всех сред, которые оно замыкает в самих себе (церковь, армия, дипломатия...). Что же касается *«Ангела истребления»*, то закон дурного повторения удерживает приглашенных в комнате с непреодолимыми границами, тогда как «хорошее» повторение как будто устраняет границы и делает комнату открытой в мир.

---

[1] Тему повторения у Кьеркегора и Русселя анализирует и сопоставляет Мишель Бютор: *«Répertoire I»*. Ed. de Minuit.

У Бунюэля, как и у Русселя, дурное повторение выступает в виде неточности или же несовершенства: так, в *«Ангеле истребления»* одни и те же два гостя в первый раз представлены с теплотой, а во второй – прохладно; тост хозяина один раз встречен с безразличием, а второй – с всеобщим вниманием. А вот спасающее повторение предстает как точное, и единственно точное: как раз тогда, когда девственница предлагает себя в жертву Богу-хозяину, гости садятся в точности как вначале и мгновенно обретают освобождение. Но точность – лже-критерий, и она замещает нечто иное. Повторение прошлого в материальном смысле возможно, однако невозможно в духовном, то есть во Времени; и напротив, повторение веры, обращенной в будущее, представляется невозможным материально, но возможным духовно, поскольку оно состоит в том, чтобы начать все сначала и поплыть против течения времени, порабощенного циклом, благодаря присутствующему во времени творческому моменту. Так, значит, существует два сталкивающихся типа повторения: импульс смерти и импульс жизни? Бунюэль предоставляет нам широчайший выбор, и мы можем начинать и с различения, и со смешения обоих повторений. Гости Ангела хотят помянуть некое событие, то есть повторить спасшее их повторение, однако тем самым впадают в повторение, которое их губит: собравшись в церкви ради того, чтобы прочесть *Te Deum*, они оказываются пленниками, и это ощущение усиливается и становится все напряженнее при том, что назревает революция. В фильме *«Млечный Путь»* Христос как человек долго сохраняет возможность открытости миру, и происходит это в разнообразных средах, сквозь которые проходят два паломника; но создается впечатление, что под конец все вновь становится замкнутым, а Христос – не горизонт, а заграждение[1]. Для того, чтобы достичь повторения, которое приводит к спасению или изменяет жизнь по ту сторону добра и зла, не следует ли порвать со всем строем импульсов, разрушить временн*ые* циклы, добраться до элемента, подобного подлинному «желанию» или непрестанно возобновляемому выбору (мы уже видели это в связи с лирической абстракцией)?

Как бы там ни было, возведя в мировой закон не столько энтропию, сколько повторение, Бунюэль кое-что выиграл. *Могущество повторения он вкладывает в кинематографический образ.* Тем самым он уже преодолевает мир импульсов, достигая врат времени и избавляя его от наклонной плоскости или циклов, все еще подчинявших его какому-то содержанию. Бунюэль не останавливается на симптомах и фетишах, а разрабатывает еще один тип знака – назовем его «сценой»;

---

[1] Морис Друзи произвел во *«Млечном Пути»* анализ планов, где выступает Христос, и поставил вопрос о том, каким мыслит Бунюэль возможное освобождение: p. 174 sq.

возможно, так Бунюэль показывает нам непосредственный образ-время. Этот аспект его творчества мы будем анализировать впоследствии, ибо он выходит за рамки натурализма. Но Бунюэль преодолевает натурализм изнутри и так от него и не отрекается.

3

В данный момент нас интересует не способ преодоления границ натурализма, а скорее причина, по которой некоторым великим режиссерам, несмотря на многократные попытки, не удалось войти в рамки натурализма. Дело в том, что их неотступно преследовал изначальный мир импульсов, но присущий им гений направлял их в сторону других проблем. К примеру, Висконти от первого до последнего своего фильма (*«Наваждение»* и *«Невинный»*) пытается добраться до грубых и первозданных страстей. Однако он чересчур аристократичен, и ему это не удается, поскольку истинная его тема лежит в иной сфере и касается непосредственно времени. Иначе, хотя и сходным образом, обстоят дела с Ренуаром. Ренуар часто тяготеет к извращенным и грубым импульсам (фильмы *«Нана»*, *«Дневник горничной»*, *«Человек-зверь»*), но остается бесконечно ближе к Мопассану, нежели к натурализму. У Мопассана же натурализм представляет собой всего лишь фасад: автор «Милого друга» видит предметы как будто сквозь стекло или на театральной «сцене», что мешает длительности формировать густую распадающуюся субстанцию; когда же стекло как бы оттаивает, появляется текучая вода, которая также не примиряется с изначальными мирами, их импульсами, кусками и набросками. Итак, все, что вдохновляет Ренуара, отвращает его от натурализма, который, однако, непрестанно его мучит.

Наконец, возьмем американских режиссеров: среди них есть такие, для кого натурализм и мир Каина превратились в навязчивую идею (в особенности это касается Фуллера)[1]. Но если этого не происходит, то причина в том, что американские мастера захвачены реализмом, то есть построением чистых образов-действий, которые необходимо воспринимать непосредственно в рамках отношений сред и видов поведения (тип насилия здесь радикально отличается от на-

---

[1] Ср.: Domeyne Pierre, *«Dossiers du cinéma»*: «В одном из наиболее дорогих для себя проектов под названием *"Каин и Авель"* Фуллер как раз стремится поведать историю рождения переживаний (первая ложь, первая ревность и т. д.) и добавляет к ним естественное дополнение, возникновение зла. Этот проект, как и большинство фильмов американского кинематографиста, выявляет первозданные корни творчества Фуллера – режиссера инстинктивного, тяготеющего к возвращению к естественным и стихийным импульсам, любящего физическое насилие».

силия натуралистического). Образ-действие вытесняет здесь образ-импульс, ибо последний слишком неприличен из-за своей грубости и даже некоторой сухости и нереалистичности. Если же в американском кинематографе и есть кое-какие порывы к натурализму, то, возможно, в определенных женских ролях и у некоторых актрис. В действительности, натурализму – в первую очередь американскому – легче всего остального усвоить идею «первозданной» женщины. Так, Золя описывал свою Нана как «плоть по преимуществу», «фермент» и «золотую мушку», как, в общем-то, хорошую девушку, портящую, однако, все, к чему бы она не прикасалась, и вовлекающую его в бесповоротную деградацию, которая обернется против нее самой. Другой тип женщины «первозданной», властной и атлетической часто изображала в своих ролях Ава Гарднер: неодолимый импульс трижды повелевал ей соединиться с мертвецом или импотентом (*«Пандора»* Левина, *«Босоногая графиня»* Манкевича, *«И восходит солнце»* Генри Кинга). Но единственным американским режиссером, оказавшимся способным создать вокруг героини целый изначальный мир, охваченный неистовыми страстями, стал Кинг Видор, и произошло это именно в послевоенный период, когда он отдалился от Голливуда и реализма. Таков фильм *«Руби Джентри»*, где девушка, выросшая на болотах (Дженнифер Джонс), стремится отомстить, и ей удается разрушить уже исчерпанную городскую и человеческую среду: она способствует возвращению болота на прежнее место; это одно из лучших болот, когда-либо построенных в павильоне. То же самое относится и к натуралистическому вестерну *«Дуэль на солнце»*, а также к фильму *«За лесом»*, где персонажи как будто повинуются «тайной силе, которую пока невозможно распознать»[1].

Образ-импульс столь трудно достигается и даже определяется и идентифицируется потому, что он как бы втиснут между образом-переживанием и образом-действием. Весьма показательна здесь эволюция Николаса Рэя. Его вдохновение по справедливости часто квалифицируется как «лирическое»: он принадлежит школе лирической абстракции. Его колоризм, наделяющий цвета максимальной абсорбирующей силой, как в фильмах Миннелли, не устраняет белого и черного, но трактует их уже как настоящие цвета. И в этой перспективе тьма не возводится в принцип, но является следствием, вы-

---

[1] Viviani Christian. «La garce ou le côté pile». *«Positif»*, no. 163, novembre 1974. В том же самом номере есть статья Мишеля Анри (Henry Michel, «Le blé, l'acier et la dynamite»), где проанализирован рассматриваемый период творчества Видора, 1947–1953 гг.: автор демонстрирует, каким образом у «чрезмерности» Видора меняется смысл, как этот режиссер отказывается от тем, свойственных образу-действию американского реализма, от тем коллективизма и возрождения. И конек Видора, противопоставление *«country girl – city girl»*, обретает новый аспект, когда первая становится женщиной неистовой и ненасытной, а вторая – слабой и изможденной.

текающим из отношений света с цветом и белизной. Даже тень Христа в светлых натурных кадрах из фильма *«Царь царей»* вытягивается, разгоняя мрак; а в *«Невинных дикарях»* неподвижные планы ловят светозарную белизну, связывающую цивилизацию белого человека с тьмой (итальянская версия фильма называется *«Белая тень»*). Насилие как будто бы преодолевается: в этот последний период творчества Николаса Рэя его персонажи достигают такого уровня отрешенности, просветленности и духовной решительности, который позволяет им делать выбор и непрестанно все тот же выбор воссоздавать, всегда принимая мир. То, к чему стремились уже двое главных героев фильмов *«Джонни Гитара»* и *«Беги за возлюбленным»* и то, что они уже начали находить, чета героев *«Девушки с вечеринки»* наконец-то свершит полностью: воссоздание избранного ими связующего звена, которое в противном случае погрузилось бы во мрак. Лирическая абстракция во всех названных смыслах предстает как некая чистая стихия, в которую Рэй непрестанно желал попасть: даже в первых его фильмах, где большое значение имеет ночь, ночная жизнь героев представляет собой лишь следствие, а молодой человек скрывается в тени исключительно потому, что такова его реакция. Дом в тени (из фильма *«На опасной земле»*), где находят убежище слепая девушка и неразумный убийца, выглядит словно обратная сторона белоснежного пейзажа, который сделает черным сумрачная толпа линчевателей.

Тем не менее, Рэю понадобилась медленная эволюция, чтобы освоить этот элемент лирической абстракции[1]. Первые свои фильмы он создал по американскому образцу образов-действий, сходных с манерой Казана: буйство молодого человека представляет собой реакцию на насилие, ответное насилие – против среды, общества, отца, нищеты и несправедливости, против одиночества. Молодой человек неистово желает сделаться взрослым, но как раз его необузданность только и оставляет ему выбор, что умереть или остаться ребенком, и чем более буйным, тем более ребячливым (об этом же фильм *«Бунтарь без причины»*, хотя там герою как будто удается выиграть пари

---

[1] Ср.: Truchaud François, *«Nicholas Ray»*. Ed. Universitaires. В этой книге представлен образцовый анализ этой эволюции. Трюшо выделяет три периода, определяя их по отношению к насилию и согласно характерной для каждого концепции «выбора»: 1) в первых фильмах – насилие в среде молодежи, а также подразумеваемый режиссером противоречивый выбор; 2) во второй период, который начинается уже с фильма *«Джонни Гитара»*, инстинктивное насилие как неистовство души и альтернатива между выбором зла и попыткой преодолеть насилие; 3) наконец, в последних фильмах насилие преодолевается, и выбираются любовь и приятие мира. Трюшо зачастую подчеркивает, что вдохновение Рэя сродни вдохновению Рембо, памяти которого Рэй хотел посвятить фильм: суть этого вдохновения в определенном соотнесении красоты и «конвульсий».

и «стать мужчиной в один день», что, пожалуй, слишком быстро для того, чтобы угомониться). И вот, в течение второго периода, масса элементов которого в зачаточном виде содержалась в первом, образы насилия и скорости глубоко видоизменяются. Они перестают быть реакциями, привязанными к ситуациям, и становятся продиктованными душой персонажа, естественными, прирожденными для него: можно подумать, что бунтарь не то чтобы выбирает зло, а именно превращается в сторонника зла и что он достигает своего рода красоты через непрерывные конвульсии и в таких конвульсиях. Это уже не ответное, а едва подавляемое насилие, вызывающее исключительно отрывистые, действенные и бьющие точно в цель поступки, зачастую жестокие и свидетельствующие о грубости импульсов. В фильме *«Девушка с вечеринки»* оно выражается в жизни и смерти друга-гангстера, но также и в неистовой любви главных героев, в страстных танцах женщины. Что же касается фильма *«Ветер на болотах»*, то его можно назвать шедевром натурализма, прежде всего, из-за фигурирующего в нем нового типа насилия: изначальный мир, топи Эверглейд, их светозарная зелень и большие белые птицы, импульсивный Человек, который готов «стрелять прямо-таки Богу в лицо», его банда «Каиновых братьев», убивающая птиц. И их упоенность соответствует грозе и буре. Но эти образы предстоит преодолеть: пари заставляет героев выйти из болота – даже с риском умереть, и они обнаруживают возможность приятия мира, примирения с ним. Наконец, насилие преодолевается, и обретенное спокойствие образует окончательную форму выбора, который производится сам собой и непрестанно возобновляется, в результате чего в последний период творчества объединяются все элементы лирической абстракции, медленно разрабатывавшиеся в течение первого реалистического и второго натуралистического периодов.

Трудно добиться чистоты образа-импульса и особенно сохранить ее, найти присущие ей достаточные открытость и креативность. Великих режиссеров, которым это удалось, называют натуралистами. Третьим в их ряду – вместе с Бунюэлем и Штрогеймом – стоит Лоузи (американец, но до чего же нетипичный!). По сути дела, он вписывает все свое творчество в систему координат натурализма, обновляя их на свой лад, подобно обоим своим предшественникам. И прежде всего у Лоузи бросается в глаза весьма своеобразный тип насилия, пронизывающего или переполняющего персонажей, а также предшествующего всякому действию (такой актер, как Стенли Бейкер, похоже, наделен неистовством, соответствующим этому насилию, и потому ему подходят фильмы Лоузи). Это насилие – противоположность реалистическому насилию в действии. Это насилие поступка перед тем, как тот становится действием. С образом-действием оно связано не больше, нежели с представлением какой-либо сцены. Это не просто

внутреннее или прирожденное, но еще и *статическое* неистовство, и эквивалент ему мы находим разве что у Бэкона в живописи, когда тот упоминает некую «эманацию», исходящую от неподвижного персонажа, – или же у Жана Жене в литературе, когда тот описывает чрезвычайную безудержность, которая может овладевать недвижными и отдыхающими руками[1]. В фильме *«Безжалостное время»* выведен молодой обвиняемый, о котором нам сообщают, что он не только невиновен, но даже кроток и ласков; и все-таки зритель содрогается, поскольку сам персонаж дрожит от неистовства, от собственного еле сдерживаемого буйства.

Это «первозданное» неистовство, это импульсивное насилие, кроме того, постепенно пронизывает изображаемую среду, среду производную, которую оно буквально опустошает через долгую деградацию. Для этих целей Лоузи охотно выбирает «викторианскую» среду, викторианский город или дом, где развертывается драма и где первостепенное значение приобретают лестницы, так как они вычерчивают *линию наиболее крутого уклона*. Импульс заставляет персонажа переворошить всю среду, и герой утоляет его не иначе, как овладевая тем, что казалось для него запретным и по праву принадлежащим иной среде, расположенной на более высоком уровне. Отсюда у Лоузи тема извращенности, которая состоит сразу и в распространении деградации, и в выборе наиболее труднодоступного «куска». Фильм *«Слуга»* повествует о том, как лакей обрел власть над хозяином и над домом. Перед нами мир стяжателей: в *«Тайной церемонии»* как раз сопоставляются различные типы «добытчиков»: хитрец, двое хищников и гиена, смиренная, ласковая и мстительная. Эти процессы получают развитие в *«Посланнике»*, ибо там не только арендатор овладевает девушкой из большого поместья, но еще и двое влюбленных – околдованным ребенком, приводя его в оцепенение и вынуждая играть роль *третьего*, а также совершая над ним странное насилие, что только увеличивает их удовольствие. В мире импульсов у Лоузи, возможно, одним из важнейших является «сервильность», возведенная в ранг настоящей стихийной страсти человека, и она проявляется у слуги, но латентна и лишь изредка прорывается у хозяина, у любовников и у ребенка (даже *«Дон-Жуан»* здесь не исключение)[2].

---

[1] Bacon Francis. *«L'art de l'impossible»*. Skira, p. 30–32; Genêt Jean. *«Journal de voleur»*. Gallimard, p. 14 sq.

[2] По поводу своего *«Слуги»* Лоузи пишет: «Мой фильм о сервильности, о раболепии в нашем обществе, об угодливости хозяина и слуги, о прислужничестве самых разнообразных людей, представляющих различные классы и ситуации <...> Это общество страха, и реакцией на страх в большинстве случаев становится не сопротивление и борьба, а сервильность, и состоянием духа – тоже сервильность» (*«Présence du cinéma»*, no. 20, mars 1964). Ср. также Ciment Michel, *«Le livre de Losey»*, Stock, p. 275 sq.; а относительно *«Дон-Жуана»* – p. 408 sq.

Сервильность, подобно паразитизму в фильмах Бунюэля, равно характерна и для хозяина, и для слуги. Деградация и является симптомом этого импульса всеобщей сервильности, которому соответствуют разнообразные фетиши: улавливающие зеркала и магические статуэтки. Фетиши предстают и в совершенно сбивающей с толку форме колдовских изображений – вместе с каббалистикой из фильма *«Господин Кляйн»* и, в особенности, с одурманиванием белладонной из *«Посланника»*.

Если верно, что натуралистическая деградация прошла у Штрогейма через своего рода энтропию, а у Бунюэля – через цикличность или повторение, то теперь она принимает еще один вид. Эту третью форму можно назвать «обращенность против себя». Здесь это понятие наделено простым и типичным для Лоузи смыслом. Первозданное буйство импульсов задействовано всегда, но оно слишком интенсивно, чтобы перейти в действие. Оно как будто не находит достаточно значительного действия, которое было бы адекватным ему в производной среде. Персонажем безраздельно овладевает неистовство импульсов, и он начинает внутренне содрогаться, именно в этом смысле становясь добычей и жертвой собственной импульсивности. Так Лоузи расставляет ловушки, приводящие к психологическим искажениям смысла его произведений. Персонаж может производить впечатление слабака, компенсирующего собственную слабость внешней грубостью, к которой он прибегает, когда не видит другого выхода, – и при этом рискует сразу же потерять все силы. Похоже, так обстоят дела уже в *«Безжалостном времени»*, а также в более позднем фильме *«Форель»*: каждый раз взрослый совершает убийство, ощущая свое бессилие, и тут же становится слабым, будто ребенок. Но на самом деле никакого психологического механизма Лоузи не описывает, а только изобретает экстремальную логику импульсов. Ведь о мазохизме говорить неинтересно. В основе фильмов Лоузи лежит импульс, который – по природе своей – оказывается слишком мощным для персонажа, каким бы ни был у того характер. Это неистовство прячется у героя в душе, и оно – отнюдь не простая видимость; однако же оно не может пробудиться, то есть проявиться в производной среде, без того, чтобы мгновенно надломить персонажа или же вовлечь его в будущее, связанное с его деградацией и смертью. Герои Лоузи притворяются не сильными людьми, а слабаками: они заранее обречены из-за переполняющей их необузданности, заставляющей их импульсивно исследовать некую среду до конца – но все это ценой исчезновения их самих вместе с их средой. Пример такого становления, расставляющего нам западню психологических и психоаналитических интерпретаций, гораздо более обильных, чем для любого другого фильма Лоузи, – фильм *«Господин Кляйн»*. Для его героя характерно то самое подавление неистовства, которое мы

всегда обнаруживаем у Лоузи (этой статичной необузданностью, без которой нельзя играть в фильмах Лоузи, обладает Ален Делон). Но основная примета *«Господина Кляйна»* – в том, что одолевающее героя буйство импульсов вовлекает его в чрезвычайно необычное становление: во время нацистской оккупации его принимают за еврея – он же начинает протестовать и вкладывает все свое мрачное неистовство в расследование, чтобы изобличить несправедливость того, что с ним сделали. И все же не ради права и не в силу осознания какой-то более фундаментальной справедливости, а всего лишь благодаря охватывающему его буйству, он постепенно делает основополагающее открытие: даже если бы он был евреем, все эти импульсы продолжали бы противостоять насилию, производному не от их порядка, а от социальных порядков господствующего режима. В итоге персонаж разделяет участь еврея и обрекает себя на гибель вместе с массой евреев. Вот как нееврей становится евреем[1]. В связи с *«Господином Кляйном»* во многих комментариях речь шла о роли двойничества и о проведении расследования. Нам же эти темы представляются вторичными и подчиненными образу-импульсу, то есть статическому неистовству персонажа, у которого в производной среде нет иного выхода, кроме обращения этого буйства на себя, кроме становления, приводящего его к гибели, которая выступает как наиболее ошеломляющее из логических допущений.

Есть ли у Лоузи идея спасения, пусть даже наделенного такой двусмысленностью, как у Штрогейма или Бунюэля? Если она и есть, то искать ее нужно в образах женщин. На первый взгляд, мир импульсов и среда симптомов герметически охватывают мужчин, побуждая их к своеобразной мужской гомосексуальной игре, из которой у них нет выхода. Что же касается «первозданных» женщин, то они в натуралистических фильмах Лоузи, как правило, не встречаются (за исключением героини *«Модести Блейз»*, женщины импульсивной и имеющей фетиши, – но она воспринимается как пародия). Зачастую героини фильмов Лоузи изображаются впереди среды, в борьбе с ней и вне изначального мира мужчин, по отношению к которому они выступают исключительно то в роли жертв, то в роли потребительниц. Именно они намечают пути выхода из ситуаций и завоевывают для себя творческую, артистическую либо попросту практическую свободу: им

---

[1] Об этом же повествуется в одном из лучших романов Артура Миллера, *«Фокус»*. Ed. de Minuit: заурядного американца, которого по ошибке принимают за еврея, преследует Ку-Клукс-Клан, бросают друзья и жена; он начинает протестовать и доказывать, что он – истинный ариец; затем он постепенно начинает понимать, что эти преследования были бы не менее омерзительными, если бы он был евреем на самом деле, и в конце концов добровольно признает себя евреем. Только что рассмотренный фильм Лоузи нам кажется близким по духу к этому роману Миллера.

не свойственны ни стыд, ни чувство вины, ни статическое неистовство, которое обращалось бы против них самих. Такова женщина-скульптор из фильма *«Проклятые»*, таковы же героиня фильма *«Ева»* и еще одна Ева, которую Лоузи обнаруживает в фильме *«Форель»*. Они покидают пределы натурализма ради лирической абстракции. Эти женщины, опережающие среду, немного напоминают героинь Томаса Гарди и играют аналогичную роль.

Неотделимые от производных сред, изначальные миры Лоузи обладают особыми чертами, характерными для его стиля. Зачастую это странные плоские пространства, часто, но не всегда нависающие, скалистые или каменистые, изрезанные каналами, галереями, туннелями и траншеями, образующими горизонтальные лабиринты: таковы утес из *«Проклятых»*, плоскогорья в *«Силуэтах на фоне пейзажа»*, нависающая терраса из *«Бума»*; но также и земли, расположенные ниже уровня моря: мертвый и «едва ли не доисторический город» Венеция из фильма *«Ева»*; полуостров, напоминающий край света, Норфолк из *«Посланника»*; сад в итальянском стиле из *«Дон-Жуана»*; заброшенный парк вроде того, где герой *«Безжалостного времени»* устроил свою мастерскую и площадку для автогонок; заурядный сквер, покрытый гравием, вроде фигурирующего в фильме *«Слуга»*; площадки для крикета (которые Лоузи любит снимать, хотя спорт ему и не нравится); зимний велодром с туннелями из фильма *«Господин Кляйн»*. Изначальный мир переполнен гротами и птицами, но также и крепостями, вертолетами, скульптурами и статуями; трудно сказать, какие в нем каналы, искусственные или же естественные, лунные. Стало быть, изначальный мир не противопоставляет Природу сооружениям человека: он игнорирует их различия, имеющие значение лишь для производных сред. Однако же, поскольку такой мир возникает между средой, которая никак не может умереть, и другой, которой не удается родиться, он присваивает себе как остатки первой, так и эскизы второй, превращая их в «болезненные симптомы», как выразился Грамши в формуле, служащей как бы девизом к *«Дон-Жуану»*. Изначальный мир объединяет архаизм и футуризм. Ему, как и безумному хозяину утеса, принадлежит все, что относится к импульсивным поступкам и жестам. И вот изначальный мир сообщается с производными средами сверху вниз, но на этот раз по вертикальным тропинкам крутого склона, – или же снаружи внутрь, одновременно и как хищник, выбирающий в производных средах себе добычу, и как паразит, ускоряющий их деградацию. Среда подобна викторианскому дому совершенно так же, как изначальный мир – нависающему над этим домом или окружающему его дикому краю.

Вот так устроены у Лоузи четыре координаты, типичные для натурализма. Он отчетливо демонстрирует их в фильме *«Проклятые»*,

определяя двойное противопоставление: с одной стороны, утесы Портленда, «их первозданный пейзаж и военные сооружения», их дети, ставшие радиоактивными мутантами (изначальный мир), но также и «убогий викторианский стиль невзрачного морского курорта в Веймуте» (производная среда); с другой стороны, громадные птицы, вертолеты и скульптуры (импульсивные образы и действия), но также и банда мотоциклистов с подобными крыльям мотоциклетными рулями (порочные поступки в производной среде)[1]. От фильма к фильму четыре измерения меняются и вступают в различные отношения противопоставления или же дополнительности, сообразно тому, что именно Лоузи желает сказать или показать.

[1] Процитировано Пьером Риссьеном (Rissient Pierre. *«Losey»*. Ed. Universitaires, p. 122–123).

Глава IX
Образ-действие: большая форма

1

Мы вступаем в область, поддающуюся более легкому определению: производные среды обретают независимость и начинают иметь самостоятельное значение. Качества и возможности уже не появляются в «каких-угодно-пространствах» и не заполняют изначальные миры, но актуализуются непосредственно в разных видах детерминированного пространства-времени: географического, исторического и социального. Аффекты и импульсы предстают теперь не иначе, как воплощенными в разных типах поведения, в форме управляющих ими или же их разрушающих эмоций или страстей. Это и есть Реализм. Правда, существуют различного рода переходные явления. И уже тенденцией немецкого экспрессионизма было нагромождение теней и светотеней в физически и социально определенных пространствах (Ланг, Пабст). И наоборот, детерминированная среда может актуализовать такие возможности, благодаря которым она сама сможет выступать в роли изначального мира или «какого-угодно-пространства»: это явление мы видим в шведской лирической школе. И все равно реализм определяется собственным специфическим уровнем. На этом уровне он ни в коей мере не исключает вымысла и даже грезы; он может включать в себя фантастическое, необыкновенное, героическое и особенно мелодраму; он может содержать преувеличения или чрезмерности, но лишь такие, что ему не противоречат. Формируется же реализм из сред и типов поведения — из актуализующих сред и воплощающих типов поведения. Образ-действие является отношением между ними, а также всеми разновидностями такого отношения. Именно эта модель обеспечила всемирный триумф американскому кино — вплоть до того, что оно стало служить своего рода дипломом иностранным режиссерам, внесшим вклад в его формирование.

Среда всегда актуализует несколько качеств и возможностей. Она производит их глобальный синтез и сама представляет собой Окружающую Среду, или Охватывающее, тогда как качества и возможности становятся *силами* в этой среде. Среда и ее силы искрив-

ляются, воздействуют на персонажа, бросают ему вызов и образуют ситуацию, куда он попадает. Персонаж, в свою очередь, реагирует (действием в собственном смысле слова), отвечая ситуации, видоизменяя среду либо свои отношения со средой, с ситуацией, с другими персонажами. Ему предстоит выработать новый способ существования (*габитус*) или возвысить собственный способ существования на уровень требований среды или ситуации. Он превращает ее в модифицированную или исправленную ситуацию, делая ее новой. Все индивидуировано: и среда как определенное пространство-время, и ситуация как обусловливающий и обусловленный фактор, и коллективный персонаж в такой же степени, как индивидуальный. И, как мы видели в классификации образов Пирса, это царство «двоичности», то есть такое, где всего имеется по два. Ведь еще в средах мы различаем качества-возможности, а также актуализующие и о-ложения вещей. Ситуация и персонаж, или действие, подобны двум членам пропорции, сразу и коррелятивным, и антагонистичным. Действие же как таковое представляет собой поединок между силами, серию дуэлей: дуэль со средой, с другими, с самим собой. Наконец вытекающая из действия новая ситуация образует пару с ситуацией отправной. Таково множество образов-действий, или же по крайней мере первичная форма образа-действия. Ей свойственна органическая репрезентация, и кажется, что эта репрезентация наделена дыханием. Ибо она расширяется в сторону среды и сужается по направлению к действию. А точнее говоря, она расширяется или сужается во все стороны — в зависимости от состояний ситуации и требований действия.

Тем не менее, можно утверждать, что во множестве сред имеется нечто напоминающее две разнонаправленные спирали, одна из которых сужается по направлению к действию, а другая — расширяется к новой ситуации: и пространство, и время принимают форму рюмки для яиц или песочных часов. Формулой этого органического и спиралевидного представления будет *САС1* (от ситуации к преобразованной ситуации через посредство действия). Нам представляется, что эта формула соответствует тому, что Бёрч называл «большой формой»[1]. Этот образ-действие, или эта органическая репрезентация, имеет два полюса или же, скорее, два знака, один из которых отсылает прежде всего к органическому, а другой — к активному или функциональному. Первый мы назовем *синсигнумом* (synsigne), частично согласуясь с Пирсом: синсигнум есть множество качеств-возможностей, актуализованных в некоей среде, в каком-либо по-

---

[1] Ноэль Бёрч предлагает этот термин, чтобы охарактеризовать структуру фильма Ланга *«М»*: «Le travail de Fritz Lang» в книге *«Cinéma, théorie, lectures»*.

ложении вещей или в детерминированном пространстве-времени[1]. Второй же полюс мы хотели бы назвать *биномом*, чтобы обозначить любой поединок, то есть именно то, что, собственно, и является активным в образе-действии. Бином возникает, как только состояние некоей силы отсылает к антагонистической силе, и в особенности тогда, когда одна (или обе) силы является (являются) «намеренной» («намеренными») и включает (включают) в свое проявление даже усилие по предотвращению действия иной силы: субъект действия действует в зависимости от того, что, по его мнению, собирается делать другой. Стало быть, образцовыми примерами биномов служат притворные действия, показные трюки, ловушки. В вестерне моменты поединков, когда улица пустеет, а герой выходит из дома и идет весьма характерной походкой, силясь разгадать, где находится другой и что он собирается делать, можно назвать биномами par excellence.

Возьмем *«Ветер»* Шёстрема (его первый фильм, снятый в Америке). По равнине непрестанно дует ветер. Это почти что изначальный мир в духе натурализма или даже «какое-угодно-пространство» экспрессионистов: ведь обдуваемые ветром просторы напоминают аффект. Но актуализует эту возможность и сочетает ее с потенциями прерии в детерминированном пространстве, в Аризоне, совсем иное положение вещей: реалистическая среда. Девушка, уроженка Юга, приезжает в незнакомый край и оказывается вовлеченной в серию поединков: в физический поединок с окружающей средой; в психологический поединок с враждебно настроенной семьей, которая ее принимает; в душевный поединок с грубым ковбоем, который в нее влюблен; в поединок один на один со скототорговцем, который хочет ее изнасиловать. Убив торговца, она отчаянно пытается засыпать его песком, но ветер каждый раз не дает это сделать. Наступает момент, когда сама среда бросает ей наиболее жестокий вызов и когда она добирается до сути поединков. Вот тогда-то и начинается примирение: с ковбоем, начинающим понимать ее и помогать ей; с ветром, чье могущество она тоже начинает понимать, в то же время ощущая, как в ней возникает новый способ существования.

Как же развивался этот тип образа-действия в некоторых основных кинематографических жанрах? Прежде всего рассмотрим документальный фильм. Тойнби разработал прагматическую философию ис-

---

[1] Пирс писал «sinsigne», подчеркивая индивидуальный характер положения вещей (первая часть этого термина Пирса, видимо, происходит от слова singular; – *прим. пер.*). Но индивидуальный характер положения вещей и субъекта действия не следует смешивать с сингулярностью, которая относится уже к сфере чистых качеств и возможностей. Поэтому мы предпочитаем префикс syn- (*греч.* со-; – *прим. пер.*), который, кроме прочего, в связи с анализом Пирса означает, что в некоем положении вещей всегда актуализовано несколько качеств или возможностей. Вот почему мы пишем «synsigne».

тории, согласно которой цивилизации представляют собой ответы на вызовы, которые бросает человеку окружающая среда[1]. Если нормальным или, скорее, нормативным случаем можно считать сообщества, встречающиеся с вызовами достаточно серьезными, но все же неспособными лишить человека всех его способностей, то можно представить себе и два остальных случая: такой, где вызовы со стороны среды столь мощны, что человек не может на них ответить или их парировать даже при использовании всей своей энергии (цивилизации выживания); и такой, где среда настолько благоприятна, что человек может выжить как угодно (цивилизации досуга). В документальных фильмах Флаэрти рассмотрены оба случая и выявлено благородство «крайних» типов цивилизаций. К тому же режиссера почти не трогает обращенное к нему обвинение в руссоизме и в том, что он пренебрегает политическими проблемами, возникающими в первобытных обществах, а также недооценивает роль белых в эксплуатации таких обществ. Если бы он «исправился», то ввел бы некоего третьего, третью сторону, которая не имеет ничего общего с отснятыми Флаэрти условиями: режиссер хочет срисовать с натуры столкновение со средой (скорее этология, нежели этнология). Фильм *«Нанук с Севера»* начинается с показа среды, а затем на берег высаживается эскимос со своей семьей. Мы видим гигантский синсигнум тусклого неба и закованных во льды берегов: здесь Нанук обеспечивает собственное выживание в крайне враждебной окружающей среде; поединок со льдом ради того, чтобы построить *и*глу, и в особенности знаменитый поединок с тюленем. Мы видим здесь грандиозную структуру *САСI* или даже, скорее, *САС*, поскольку величие поступков Нанука состоит не столько в изменении ситуации, сколько в выживании в неумолимой среде. И наоборот, в *«Моане южных морей»* показана ситуация, в которой Природа никакого вызова не бросает. Но создается впечатление, будто человек может стать человеком лишь с помощью усилий и ценой сопротивления боли, и потому ему необходимо компенсировать чересчур благоприятную окружающую среду и создать испытание татуировкой, вовлекающее его в грандиозный поединок с самим собой.

Теперь возьмем социально-психологический фильм: во всей реалистической части своего творчества Кинг Видор умел осуществлять грандиозные глобальные синтезы, двигаясь от общности к индивиду и обратно. «Этической» можно назвать такую форму, которая в любом случае навязывает себя во всех жанрах, – ведь словом «этос» обозначается сразу и место или среда, и пребывание в среде, и обычаи или габитус, то есть способ существования. Эта этическая или же реалистическая форма отнюдь не исключает грез и охватывает оба полюса «американской мечты»: с одной стороны, идею единодушной среды, или на-

[1] Ср.: Toynbee. *«L'Histoire»*. Gallimard.

ции-среды, плавильного тигля и объединения всех национальных меньшинств (единодушный взрыв хохота в конце фильма *«Толпа»,* или же одно и то же выражение, возникающее на лицах представителей желтой, черной и белой рас в *«Уличной сцене»*); с другой же стороны, идея вождя, то есть такого представителя той или иной нации, который умеет отвечать на вызовы среды, как и на трудности ситуации (*«Хлеб наш насущный», «Американский романс»).* Даже в периоды тяжелейших кризисов это хорошо управляемое единодушие лишь сдвигается и покидает одну сферу только для того, чтобы восстановиться в другой: покинув город, оно переходит в сельскохозяйственные сообщества, а затем перескакивает «от пшеницы к стали», в тяжелую промышленность. Тем не менее единодушие может оказаться фальшивым, а индивид – предоставленным самому себе. И разве не это показано в *«Толпе»*, где город выведен как искусственное и безразличное сообщество людей, а человек – как брошенное на произвол судьбы существо, лишенное ресурсов и реакций? У фигуры *САСІ*, в которой индивид видоизменяет ситуацию, действительно имеется противоположность, ситуация *САС*, когда индивид уже не знает, что делать, и в лучшем случае попадает в исходную ситуацию: таков американский кошмар из фильма *«Толпа»*.

Может случиться даже так, что ситуация ухудшится, а индивид будет падать по нисходящей спирали все ниже и ниже: фигура *САСІІ*. Правда, в американском кинематографе предпочитают показывать уже деградировавших персонажей типа алкоголиков Хоукса, чья история состоит в исправлении. И тем не менее, когда мы видим сам процесс деградации, то очевидно, что он подается совсем в иной манере, нежели в экспрессионизме или же в натурализме. Речь идет уже не о падении в черную дыру, а также не об энтропии как об импульсивном «съезжании» (хотя для Кинга Видора был характерен такой натуралистический подход). Реалистическая деградация на американский лад проходит в форме «среда-поведение» или «ситуация-действие». В ней выражается уже не судьба аффекта или импульсов, а патология среды и нарушенное поведение. Это наследница литературной традиции «помрачения ума» в духе Фицджеральда или Джека Лондона: «Пьянство было одним из способов существования, которое я вел, и привычкой людей, с которыми я общался...» Деградация характеризует человека, живущего в среде изгоев, фальшивого единодушия и ложной общности взглядов, и он может придерживаться лишь искусственно цельных видов поведения, поведения сумасбродного, которому не удается даже организовать собственные сегменты. Этот человек – «пропащий от рождения», «уж он-то наделает дел». Мир баров, как в *«Потерянном Уик-энде»* Уайлдера (несмотря на счастливый конец), мир бильярда в *«Мошеннике»* Россена и, в особенности, криминальный мир, связанный с сухим законом, образуют большой жанр черного фильма. В этом аспекте черный фильм выразитель-

но описывает среду, излагает разнообразные ситуации, «сжимается» при подготовке действия, причем расписывает его по минутам (такова, к примеру, модель вооруженного ограбления поезда), и прорывается к новой ситуации, в которой чаще всего восстанавливается порядок. Но ведь как раз потому, что гангстеры – люди пропащие, вопреки могуществу их среды и эффективности их действий получается, что нечто подтачивает и среду, и действия, поворачивая спираль героям во вред. Значит, с одной стороны, «среда» представляет собой фальшивую общность и превращает сообщество в джунгли, где всякий союз является непрочным и обратимым; с другой же стороны, сколь бы опытными ни были типы поведения, их нельзя назвать подлинными габитусами и настоящими реакциями на ситуацию, ибо они обнаруживают дезинтегрирующий их сдвиг или надлом. Такова история *«Лица со шрамом»* Хоукса, где все сумасбродства героя и все мелкие сдвиги, во время которых он «творит делишки», объединяются в отвратительном кризисе, одерживающем верх над героем после смерти его сестры. Или же (здесь события развиваются иначе) в фильме Хьюстона *«Асфальтовые джунгли»* крайняя мелочность доктора и опытность убийцы не выдерживают испытания изменой второстепенного лица, в результате чего у первого возникает небольшой эротический сдвиг, а у второго – тоска по родине, и это приводит обоих к провалу и гибели. Следует ли из этого делать вывод, будто общество строится по образу и подобию собственных преступлений, что все его среды патологичны, а типы поведения – сумасбродны? Такой вывод ближе к творчеству Ланга или Пабста. У американского же кино есть средства спасения своей мечты, несмотря на испытания кошмарами.

Остановимся на вестерне, который крепко укоренен в среде. Начиная с Инса и согласно формуле *САС1* (мы увидим, что это не единственная формула вестерна), среда представляет собой Окружающую Среду, или Охватывающее. Основным же качеством образа тут является дыхание. Именно оно не только вдохновляет героя, но и объединяет вещи в едином целом органической репрезентации, то сжимаясь, то расширяясь сообразно обстоятельствам. Когда этим миром овладевает цвет, происходит это согласно хроматической гамме его диффузии, при которой насыщенное и размытое звучат эхом друг друга (такие цвета окружающей среды мы находим в декорациях к фильму Форда *«Как зелена была моя долина»*). Крайнюю степень охватывающего образует небо с его пульсациями – и не только у Форда, но и у Хоукса, вкладывающего в уста одного из персонажей *«Большого неба»* такие слова: это великая страна, и больше ее только небо... Охваченная небом среда, в свою очередь, охватывает сообщество. И как раз будучи представителем сообщества, герой становится способным к поступку, делающему его равным среде, и восстанавливает в ней порядок, попираемый случайно либо периодически: чтобы превратить индивида в вождя, способного на столь великое дея-

ние, требуется посредничество сообщества и самой *land*. Тут легко узнаваем мир Форда – с его напряженными коллективными сценами (свадьбы, праздники, танцы и песни), с непрерывным присутствием земли и имманентностью неба. Из-за этого некоторые исследователи приходят к выводу о том, что пространство у Форда замкнуто и что в нем нет ни реального движения, ни подлинного времени[1]. Нам, скорее, представляется, что движение в фильмах Форда реально, однако вместо того, чтобы происходить от одной части кадра к другой или по отношению к некоему целому, изменения в котором оно должно передавать, движение происходит *внутри* охватывающего и выражает его дыхание. Внешнее охватывает внутреннее, они сообщаются между собой, и мы продвигаемся вперед, переходя от одного к другому в обоих направлениях, следя за образами фильма *«Дилижанс»*, где показ дилижанса изнутри чередуется с показом его снаружи. Можно двигаться от известной точки к неведомой, например, к земле обетованной в фильме *«Хозяин фургона»*, и все равно сутью остается охватывающее, которое включает в себя и известное, и неведомое, – и которое расширяется по мере того, как мы с громадным трудом продвигаемся, и сужается, когда мы останавливаемся и отдыхаем. Оригинальность Форда состоит в том, что только охватывающее задает меру движения или же органический ритм. Кроме того, оно является плавильным тиглем для разного рода меньшинств, то есть объединяющим их началом, вскрывающим соответствия между ними даже тогда, когда они вроде бы этому сопротивляются; здесь демонстрируется слияние, необходимое для рождения нации: таковы три группы преследуемых, выведенные в *«Хозяине фургона»*, а именно мормоны, бродячие актеры и индейцы.

Пока мы остаемся в рамках этого первого приближения, мы не выходим за пределы структуры *САС*, ставшей космической или эпической: на самом деле герой становится равным среде через посредничество сообщества, и среду он не изменяет, а лишь восстанавливает в ней циклический порядок[2]. И все-таки было бы опасным оставить эпический гений за Инсом и Фордом, обозначив концепции вестерна бо-

---

[1] Согласно Митри (*«Ford»*. Ed. Universitaires), Форд гораздо более трагичен, нежели эпичен, и стремится к построению замкнутого пространства без реальных пространства и времени: это напоминает «идею движения», внушаемого статическими и медлительными образами. Анри Ажель подхватывает эту мысль, приспосабливая ее к собственным альтернативам «замкнутое – открытое» и «расширенное – суженное» (*«L'espace cinématographique»*. Delarge, p. 50–51, 139–141).

[2] Ср. Dort Bernard в: *«Le western»*, 10–18: определяющим признаком эпопеи (пасторальной) является приравнивание души к миру, а героя – к среде; даже индейцев можно назвать всего лишь злыми силами, которые, однако, сомневаются в космосе и его упорядоченности не больше, чем в катаклизмах, пожаре или наводнении; и труд героя не приводит к видоизменению среды, а восстанавливает и отвоевывает ее, что немного напоминает протаптывание заросшей тропинки.

лее поздних авторов как трагические или даже романические. Применение схемы Гегеля и Лукача к последовательности жанров плохо работает в случае с вестерном: как показал Митри, с самого начала вестерн развивался во всех направлениях – и в эпическом, и в трагическом, и в романическом, и уже тогда его героями были ковбои: и ностальгические, и одинокие, и стареющие, и даже пропащие, а также реабилитированные индейцы[1]. На всем протяжении своего творчества Форд стремился уловить эволюцию ситуации, в результате чего время сделалось бы совершенно реальным. Разумеется, существует большая разница между вестерном и тем, что можно называть неовестерном, но она не объясняется ни преемственностью жанров, ни переходом от замкнутости к открытости пространства. У Форда герой не довольствуется восстановлением порядка, которому эпизодически что-либо угрожает. Организация фильма, органическая репрезентация происходит не циклично, а по спирали, и конечная ситуация отличается от начальной: схема *САСI*. Это не столько эпическая, сколько этическая форма. Так, в фильме *«Человек, который убил Либерти Валанса»* бандит оказался убит, а порядок – восстановлен; однако убивший бандита ковбой распространяет слух, будто убийца – будущий сенатор, и тем самым совершается преобразование закона, перестающего быть неписаным и эпическим законом Дикого Запада и становящегося писаным и романическим законом индустриальной цивилизации. Аналогичный процесс происходит в *«Двух всадниках»*, где на этот раз шериф небольшого городка отказывается от своего поста и от развития этого городка[2]. В обоих случаях Форд изобретает весьма интересный метод, заключающийся в видоизменении образа: один и тот же образ показывается дважды, но во второй раз – модифицированным или дополненным так, чтобы почувствовалась разница между *С* и *СI*. Так, в самом конце *«Либерти Валанса»* показываются настоящая смерть бандита и выстрел ковбоя, тогда как прежде зрители видели «усеченный» образ, которого и придерживалась официальная версия (бандита якобы убил будущий сенатор). В *«Двух всадниках»* нам показывают все тот же силуэт и все ту же позу шерифа, однако сам шериф изменился. Правда, в промежутке между ситуациями *С* и *СI* помещается много двусмысленности и лицемерия. Герой *«Либерти Валанса»* стремится отмыться от преступления, чтобы стать респектабельным сенатором, а вот журналисты, наоборот, прощают ему его легенду, без которой он был бы ничтожеством. И, как продемонстрировал Руа, в *«Двух всадниках»* сюжет движется по «денеж-

---

[1] M i t r y. *«Cahiers du cinéma»*, no. 19–21, janvier–mars 1953.

[2] Тщательный анализ *«Двух всадников»* содержится в книге Jean Roy, *«Pour John Ford»*. Ed. du Cerf: ее автор настаивает на «спироидальном» характере этого фильма и показывает, что такая форма спирали у Форда встречается часто (р. 120). Превосходен также сделанный Руа анализ фильма *«Хозяин фургона»*, р. 56–59.

ной» спирали, ибо деньги с самого начала подтачивают жизнь сообщества и только и делают, что распространяют собственную власть.

Однако в обоих случаях Форд как будто подчеркивает, что сообщество строит на свой счет определенные иллюзии. Здесь можно видеть существенное отличие здоровых сред от патогенных. Так, Джек Лондон написал массу прекрасных страниц, стремясь показать, что у общества алкоголиков в отношении самого себя иллюзий нет. Алкоголь отнюдь не навевает мечты, он «отказывает в мечтах мечтателю», он действует как «чистый разум», убеждающий нас, что жизнь – это маскарад, общество – джунгли и в жизни нет места надежде (отсюда насмешливость алкоголиков). То же самое можно утверждать и о криминальных сообществах. Напротив, общество является здоровым до тех пор, пока в нем царит своего рода консенсус, позволяющий ему строить иллюзии насчет себя самого, по поводу собственных желаний и вожделений, ценностей и идеалов: «жизнеутверждающие» и реалистические иллюзии являются более истинными, чем чистая правда[1]. Это также и точка зрения Форда, который, начиная с фильма *«Платок»*, претерпел едва ли не экспрессионистическую «деградацию» предателя-обличителя, ибо он уже не мог строить иллюзий. Нельзя, стало быть, упрекать американскую мечту за то, что это всего лишь мечта: именно такой она себя и видит, черпая всю свою мощь из того, что она такая. Общество меняется, и меняется непрестанно, как для Видора, так и для Форда, но у Форда эти изменения свершаются в Охватывающем, которое их осеняет и благословляет здравой иллюзией вроде непрерывности нации.

Наконец, в американском кинематографе непрерывно снимался и переделывался один и тот же основополагающий фильм о рождении нации-цивилизации, первую версию которого дал еще Гриффит. С советским кино его роднит вера в целесообразность всемирного исторического процесса, ведущего в Америке к процветанию американской нации, а в России – к победе пролетариата. Однако же, у американцев органическая репрезентация, очевидно, не ведает диалектического развития; она сама заключает в себе всю историю, линию произрастания, от которой каждая нация отделяется подобно организму, и все предвосхищают Америку. Отсюда глубоко аналогический или параллелистский характер концепции истории в том виде, как мы находим ее в *«Нетерпимости»* Гриффита, где перемешаны четыре исторических периода, – а также в первой версии *«Десяти заповедей»* Сесила Б. Де Милла, изображающего два периода параллельно, причем Америку – в последнем. Вырождающиеся нации представляют собой больные организмы, – таковы Вавилон Гриффита и Рим Де

---

[1] L o n d o n J a c k. *«Le cabaret de la dernière chance»*, 10–18, p. 283 sq. А также фраза Форда: «Я верю в американскую мечту» (S i n c l a i r A n d r e w. *«John Ford»*. Ed. France-Empire, p. 124).

Милла. Если Библия заложила основы общественной жизни, то причина здесь в том, что древние евреи, а впоследствии – христиане способствовали рождению здоровых наций-цивилизаций, которые уже демонстрируют две характерные особенности американской мечты: быть плавильным тиглем, где перемешиваются меньшинства, а также быть ферментом, формирующим вождей, способных реагировать на разнообразные ситуации. И наоборот, Линкольн у Форда повторяет главы библейской истории, ибо судит он столь же совершенно, как Соломон; обеспечивает, подобно Моисею, переход от кочевнического закона к писаному, от номоса к логосу; а также въезжает в город на осле на манер Христа (*«Молодой мистер Линкольн»*). И если исторический фильм в результате занимает важное место в американском кино, то происходит это, возможно, оттого, что в условиях, сложившихся в Америке, все прочие жанры, независимо от степени их «художественности», уже были историческими: и криминальный фильм с гангстеризмом, и вестерн с приключениями обладали статусом исторических структур, патогенных или же образцовых.

Над голливудскими историческими концепциями легко насмехаться. Нам же представляется, что они вобрали в себя наиболее серьезные аспекты истории, как она виделась из XIX века. Ницше различал три таких аспекта: «историю монументальную», «историю антикварную» и «историю критическую» или, скорее, этическую[1]. Монументальный аспект касается физического и человеческого Охватывающего, природной и архитектурной среды. Вавилон и его разгром у Гриффита; древние евреи, пустыня и разверзшееся море, а также филистимляне, храм Дагона и его разрушение Самсоном у Сесила Б. Де Милла являются гигантскими синсигнумами, способствующими тому, что сами образы становятся монументальными. Их трактовка может быть весьма разнообразной: в духе то грандиозных фресок, как в *«Десяти заповедях»*, то серии гравюр, как в *«Самсоне и Далиле»*, но образы остаются возвышенными, и если храм Дагона может вызвать у нас приступ хохота, то это будет олимпийским смехом, сотрясающим зрителя. Согласно анализу Ницше, такой аспект истории благоприятствует параллелям и аналогиям между различными цивилизациями: какими бы отдаленными ни были великие моменты истории человечества, считается, что они соприкасаются вершинами и образуют «совокупность последствий как таковых», которые якобы тем больше поддаются сравнению и воздействуют на сознание современного зрителя. Следовательно, монумен-

[1] Ницше. *«Несвоевременные размышления»*, «О пользе и неудобствах исторических исследований», §§ 2 и 3. Этот текст об исторической науке в Германии в XIX в., на наш взгляд, сохранил всю свою актуальность и может применяться, в частности, к целому разряду итальянских фильмов на античные сюжеты и в американском кинематографе.

тальная история естественным образом тяготеет к универсальному, а шедевром ее является *«Нетерпимость»*, поскольку в этом фильме различные исторические периоды не просто приходят на смену друг другу, но чередуются сообразно необычному ритмическому монтажу (Бастеру Китону принадлежит его бурлескная версия в фильме *«Три эпохи»*). И каким бы способом ни осуществлялось сопоставление периодов, оно всегда – и даже у Эйзенштейна – связывалось с мечтой о монументальном историческом фильме[1]. Тем не менее у этой концепции истории имеется большой изъян: она рассматривает исторические явления как «следствия сами по себе» и в отрыве от каких бы то ни было причин. Именно это отметил еще Ницше, и как раз это критиковал Эйзенштейн в историческом и социальном американском кино. Ведь в нем параллельно показываются не только разные цивилизации, но и основные феномены каждой из них; к примеру, богатые *и* бедные считаются «двумя параллельными и независимыми феноменами», беспримесными следствиями, которые лишь констатируются; при необходимости их изображают с сожалением, но никаких причин этих явлений не анализируют. Следовательно, причины неизбежно куда-то «выбрасываются», а если и всплывают, то в форме индивидуальных поединков, в которых противостоят то представитель бедняков и представитель богачей, то вырожденец и человек будущего, то справедливый человек и предатель и т. д. А значит, сила Эйзенштейна состоит в демонстрации того, что основные *технические аспекты* американского монтажа, начиная с Гриффита: и параллельный чередующийся монтаж, образующий ситуацию, и сходящийся чередующийся монтаж, заканчивающийся поединком, – отсылают к упомянутой буржуазной социальной концепции истории. Вот этот существенный изъян Эйзенштейн и хочет устранить: он требует показа подлинных причин, который подчинит монументальное «диалектической» конструкции (в любом случае, классовая борьба, а не какие-то там предатели, вырожденцы и злодеи)[2].

---

[1] О проекте «триптиха о борьбе человека за воду» (Тамерлан – царизм – колхозы) ср.: Эйзенштейн С. *«Неравнодушная природа»*. – Собр. соч. в 6 тт. Т. 3. М., Искусство, 1964.

[2] Eisenstein. *«Film Form»*. Meridian Books, p. 235: «Разумеется, концепция монтажа у Гриффита, монтажа прежде всего параллельного, возникла как воспроизведение его дуалистического мировоззрения, продвигающегося по двум параллельным линиям бедняков и богачей к их гипотетическому примирению. Уместно предположить, что наша концепция монтажа родилась из совершенно иного понимания явлений и основана на одновременно и монистическом, и диалектическом мировоззрении». В равной степени это относится и к проекту Эйзенштейна, касающемуся всемирной истории: эйзенштейновский триптих должен был основываться на диалектике общественных формаций, которые режиссер сравнивал с трехступенчатой ракетой. Поскольку эти три этажа соотносились с деспотической формацией, капитализмом и социализмом, ясно, что проект так и остался проектом (ибо Сталину не нравились исторические ссылки на любые деспотические формации).

Если монументальная история рассматривает следствия как таковые, а из причин оставляет лишь простейшие поединки, в которых противостоят индивиды, то последними необходимо заняться истории «антикварной», восстанавливающей их формы жизни, обычные для какой-либо эпохи: войны и стычки, гладиаторские бои, состязания колесниц, рыцарские турниры и т. д. История же «антикварная» не довольствуется поединками в строгом смысле слова, а «расширяется» по направлению к внешней ситуации и «сжимается» в сторону орудий труда и интимных привычек: она показывает просторные драпировки, одеяния, наряды, машины, оружие и инструменты, украшения, предметы обихода. В оргиях сосуществуют гигантское и интимное. «Антикварное» служит подкладкой монументального. Здесь опять же нетрудно иронизировать над голливудскими «реконструкциями» и тем, что предметы выглядят как новенькие: для «антикварной» истории вид «с иголочки» – признак актуализации эпохи. Ткани становятся фундаментальным элементом исторического фильма прежде всего вместе с образом-цветом, как в *«Самсоне и Далиле»*, где материя, выставленная торговцем, и кража Самсоном тридцати туник образуют два цветовых пика. Пик формируют и машины – из-за того ли, что благодаря им родится новая нация-цивилизация, или, напротив, оттого, что они возвещают ее упадок и исчезновение. В единственном по-настоящему историческом фильме Хоукса *«Земля фараонов»* режиссера, похоже, интересует лишь один момент в самом конце, когда архитектор становится также и инженером и сооружает для фараона новую и необыкновенную машину, обрабатывающую песок и камни; из нее сыплется песок и падают камни, что обеспечивает абсолютно герметическую замкнутость погребального зала пирамиды изнутри.

Наконец, справедливо, что монументальная и «антикварная» концепции истории не могли бы столь успешно сочетаться без отмеряющего и дистрибуирующего их этического образа. Как выразился Сесил Б. Де Милл, речь идет о Добре и Зле, со всеми соблазнами и мерзостями зла (варвары, неверующие, нетерпимые, оргии и т. д.). Древнему или недавнему прошлому необходимо как бы оказаться на скамье подсудимых, его надо предать суду, и лишь тогда удастся понять, что способствует в нем вырождению, а что – рождению, каковы в нем ферменты упадничества и зерна будущего, что в нем оргия, а что – крестное знамение, как соотносятся всемогущество богачей и убожество бедняков. Необходимо, чтобы суровый этический приговор изобличил несправедливость «вещей», принес сострадание и возвестил о новой цивилизации на марше, словом, чтобы он непрестанно вновь открывал Америку, тем более что с самого начала мы отвергли анализ каких бы то ни было причин. Американское кино довольствуется показом изнеживающего влияния окружающей среды на

определенные цивилизации, да еще вмешательством предателей в поступки. Поэтому поразительно, что вопреки всем этим ограничениям ему удалось предложить выразительную и связную концепцию всемирной истории: монументальной, «антикварной» и этической[1].

2

Каковы законы образа-действия во всех характерных для него жанрах? Первый закон имеет отношение к образу-действию как к совокупной органической репрезентации. Он структурен, ибо места и моменты ясно определены и в их противопоставленности, и в их взаимодополнительности. С точки зрения ситуации (*С*), с точки зрения пространства, кадра и плана, закон этот организует способ, каким среда реализует свои многочисленные потенции; части каждой потенции (например, небеса у Форда); конфликт или согласие между потенциями; особую роль земли (land), которая является сразу и такой же потенцией, как другие, и местом столкновения или примирения всех потенций. Но этот закон организует и способ, каким целое искривляется вокруг группы, персонажа или же некоего фокуса, образуя Охватывающее, от которого отделяются враждебные или же благоприятствующие силы: так на вершине холма, на границе между небом и землей, вырисовываются индейцы... А с точки зрения времени или последовательности планов закон этот организует переход от *С* к *С1* широкое дыхание, чередование моментов сжатия и расширения, чередование внешнего и внутреннего, деление основной ситуации на второстепенные, что соответствует мелким делам внутри глобального. Во всех этих отношениях органическая репрезентация представляет собой спираль, имеющую пространственные и временн*ы*е цезуры. Эту концепцию мы обнаруживаем и у Эйзенштейна, хотя распределение и последовательность векторов на спирали он мыслил совершенно иначе. С точки же зрения Гриффита и американского кино, чередующийся параллельный монтаж вполне справляется с эмпирической организацией взаимосвязи векторов.

---

[1] Для всякого значительного течения в историческом кинематографе следует задавать вопрос: какая концепция истории в нем подразумевается? Анализ взаимоотношений между кино и историей в наши дни весьма продвинут благодаря трудам Марка Ферро (*«Cinéma et Histoire»*, Denoël-Gonthier), а также исследованиям, опубликованным в *«Cahiers du cinéma»* (no. 254, 257, 277, 278, в особенности статьям Жан-Луи Комолли). Однако же, поставленная проблема гораздо фундаментальнее того, чем мы ее здесь обозначили, и касается отношений между высказыванием и историческими высказываниями, с одной стороны, и высказыванием и кинематографическими образами, с другой. Наш вопрос является лишь частью последнего.

Чередующийся монтаж включает и другую фигуру, уже не параллельную, а сходящуюся, или конвергентную. Причина этого в том, что переход от *С* к *СI* осуществляется с помощью *А*, решительного действия, чаще всего расположенного в непосредственной близости от *СI*. Для того, чтобы возможности, актуализуемые синсигнумом, поновому перераспределялись, примирялись между собой или признавали победу одного из своих рядов, синсигнуму необходимо «сжиматься» в бином, или поединок. Второй закон, следовательно, управляет переходом от *С* к *А*. И получается, что решительное действие или поединок может случиться лишь в том случае, если из различных точек Охватывающего будут исходить на этот раз сходящиеся линии действия, благодаря которым станут возможными последнее столкновение индивидов и реакция, изменяющая ситуацию. Именно эти линии действия образуют объект конвергентного чередующегося монтажа, второй гриффитовской монтажной разновидности. Возможно, совершенства здесь достиг Ланг в фильме *«М»* (эта картина как раз и подготовила отъезд Ланга в Америку). Анализируя конвергентный монтаж в этом фильме по сравнению с предшествующими фильмами Ланга, Ноэль Бёрч предложил понятие «большой формы». В действительности общая ситуация прежде всего как следует обрисована в детерминированном и индивидуированном пространстве-времени: двор городского дома, лестничная площадка в подъезде и кухня в квартире, путь из квартиры в школу, афиши на стенах, возбужденность людей... Но очень скоро в этой среде выделяются две точки, а впоследствии – две линии действия, которые непрестанно чередуются и сближаются так, что одна постоянно «рифмуется» с другой, и образуют щипцы, чтобы схватить преступника: линия полиции и линия воровской малины (которая опасается, как бы детоубийца не мешал ее действиям). Следует заметить, что ввиду в высшей степени структурного характера органической репрезентации, для положительного или отрицательного героя место оказывается подготовленным заранее, причем задолго до того, как он его занял: так происходит постепенное разоблачение убийцы. Но с подлинным действием мы сталкиваемся и узнаем убийцу по-настоящему лишь тогда, когда его ловят уголовники. Речь идет о поединке М с судом бандитов и попрошаек. Итак, двойная линия с цезурами и рифмами привела нас от ситуации к поединку, от синсигнума к биному. Правда, органическая репрезентация сохраняет двойственность до самого конца; ибо когда полиция дублирует действия уголовников и вырывает из их лап убийцу, дабы предать его настоящему суду, мы не знаем, изменится ли ситуация, восстановится ли справедливость, произойдет ли очищение от преступления, – или же все будет продолжаться как прежде, а преступление – непрестанно возобновляться («теперь надо следить за малышами получше...»): *С* или *СI*?

Третий закон выглядит как обратный второму. По сути дела, если чередующийся монтаж абсолютно необходим для перехода от ситуации к действию, то представляется, что в таким образом стиснутом действии в основе поединка имеется нечто противящееся любому монтажу. Этот третий закон можно назвать законом Базена, или законом «запрещенного монтажа». Андре Базен показал, что если два самостоятельных действия, сопричастных получению некоего результата, допускают монтаж, то в полученном результате обязательно есть момент, когда они сталкиваются «в лоб» и их следует воспринимать в нередуцируемой одновременности, ибо без этого невозможно прибегать ни к монтажу, ни даже к съемке с противоположных точек. Базен привел пример с *«Цирком»* Чаплина: вопреки тому, что дозволены любые комбинированные съемки, Чарли действительно должен войти в клетку со львом и оказаться с ним в общем плане. И Нануку тоже необходимо сразиться с тюленем в одном и том же плане[1]. Этот закон бинома касается уже не *CCI* и не *CA*, но *A* как такового.

Впрочем, поединок не является уникальным и локализованным моментом образа-действия. Поединок расставляет вехи на линиях действия и непременно обозначает необходимые одновременности. Таким образом, переход от ситуации к действию сопровождается вложенностью одних поединков в другие. Бином становится полиномом. Даже в вестерне, где поединок представлен в наиболее беспримесном виде, «в последней инстанции» увидеть его трудно. С кем происходит поединок ковбоя – с бандитом или с индейцем? А может быть, с женой, с другом, или же с новичком, собирающемся его заменить (как в *«Либерти Валансе»*)? А в фильме *«М»* происходит ли настоящая дуэль между М и полицией и обществом или же между М и «малиной», для которой он нежелателен? Впрочем, разве настоящий поединок не располагается где-то еще? В конечном счете, он может находиться вне фильма, хотя и внутри кино. В сцене суда «малины» бандиты и нищие отстаивают права на преступление как вид или способ поведения и ставят в упрек М то, что он действует под влиянием страсти. На что М отвечает, что страсть его невинна: иначе он вести себя не может, он совершает поступки лишь под влиянием аффекта или импульсов, — и как раз в этот момент и только в этот момент актер играет в экспрессионистской манере. Да и, в конечном счете, разве поединок из фильма *«М»* не оказался дуэлью между самим Лангом и экспрессионизмом? Этот фильм знаменует собой прощание Ланга с экспрессионизмом и переход к реализму, впоследствии подтвержденный в *«Завещании доктора Мабузе»* (Мабузе тут отходит на второй план, а на первом выступает холодная реалистическая организованность).

---

[1] B a z i n. *«Qu'est-ce que le cinéma?»*. Ed. du Cerf, p. 59.

Но если мы имеем дело с настоящей взаимовложенностью поединков, то именно поэтому и формулируется пятый закон: между Охватывающим и героем, между средой и видоизменяющим ее поведением, между ситуацией и действием с необходимостью существует *большой разрыв*, который может быть преодолен лишь постепенно, по мере действия фильма. Можно вообразить ситуацию, которая мгновенно превратится в поединок, но она была бы «бурлескной»: в коротком шедевре (*«Роковая кружка пива»*) Филдс через регулярные промежутки времени открывает дверь своей хижины на дальнем Севере, восклицая «хороший хозяин в такую погоду собаку не выведет», и тут же получает неизвестно от кого два снежка прямо в лицо. Но обычно от среды до последнего поединка путь долог. Дело в том, что герой до действия дозревает не сразу – подобно Гамлету, для которого действие оказывается чересчур значительным. Его нельзя назвать слабым: напротив, он равен Охватывающему, но лишь потенциально. Его величию и потенциям необходимо актуализоваться. Гамлету необходимо отказаться от своей отрешенности и от душевного спокойствия, либо обрести силы, которые у него отняла ситуация, либо дождаться благоприятного момента, когда он получит необходимую поддержку от некоего сообщества или же от какой-нибудь группы. На самом деле герою необходимы народ и основная группа для освящения, но также и встречная группа помощи, более гетерогенная и более узкая. Он должен быть готовым к слабодушию и предательству со стороны одних так же, как и к увerткам других. Таковы переменные, которые мы обнаруживаем и в вестерне, и в историческом фильме. Советские киноведы не заметили у Эйзенштейна гамлетовский характер Ивана Грозного[1]: двух моментов великого сомнения, через которые он проходит, как двух цезур фильма, а также аристократической натуры царя, вследствие которой народ не может служить ему основной группой, а может быть лишь группой поддержки и инструментом. Герою вообще необходимо переживать моменты внутреннего или внешнего бессилия. Напряженность фильма Сесила Б. Де Милла *«Самсон и Далила»* усиливается образами, показывающими слепого Самсона, вращающего мельничный жернов, а затем – влачащего цепи и изгнанного на территорию, прилегающую к храму, когда он подпрыгивает от укусов челюстей кошек, которых на-

---

[1] Советские «киноведы» это заметили. Вот что говорится в постановлении ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года «О кинофильме "Большая жизнь"»: «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма "Иван Грозный" обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив <...> Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета». (Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «О кинофильме "Большая жизнь"», «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели». М., Госполитиздат, 1952, с. 21). – *Прим. ред.*

уськивают на него гротескные карлики; в конце концов он вновь обретает всю свою силу, сдвинув с цоколя громадную колонну храма в образе, «рифмующемся» с образом его крайнего бессилия, когда он вращал мельничные жернова. И наоборот, челюсти кошек, кусавших Самсона, когда тот был немощен, рифмуются с ослиной челюстью, которой обретший силу Самсон воспользовался, чтобы расправиться со своими врагами. Словом, мы видим настоящее продвижение в пространстве и времени, сливающееся с процессом актуализации; благодаря ему герой становится «способным» к действию, а его могущество – равным мощи Охватывающего. Порою мы даже видим при своеобразной передаче эстафеты от одного персонажа к другому, как один из них перестает быть способным к действию по мере того, как эволюционирует само положение вещей, а другой таковым становится: например, Моисей передает эстафету Иисусу Навину. Форд любит такую дуалистическую структуру, обозначающую опять же бином: таков юрист, принимающий эстафету от жителя Запада в фильме *«Человек, который убил Либерти Валанса»*; а в *«Гроздьях гнева»* такова матриархальная мать семейства земледельцев, теряющая способность к «ясновидению» по мере разложения группы, – тогда как сын ее способность к ясновидению обретает по мере того, как начинает понимать смысл и значение новой битвы. Со всех этих точек зрения органическая репрезентация управляется последним законом развития образа-действия: *необходимо, чтобы между ситуацией и грядущим действием существовал разрыв, но разрыв этот существует лишь для того, чтобы быть заполненным*, через процесс, отмеченный цезурами как моментами регресса и прогресса.

3

Образ-действие вдохновляет фильмы, основанные на поведении (бихевиоризм), поскольку конкретный тип поведения представляет собой действие, ведущее от одной ситуации к другой или реагирующее на некую ситуацию ради того, чтобы попытаться видоизменить ее либо установить иную. В этом возвышении поведения Мерло-Понти видел примету, общую для современного романа, современной психологии и духа кинематографа[1]. Но в такой перспективе необходима очень крепкая сенсомоторная связь, нужно, чтобы поведение стало по-настоящему структурированным. Большая органическая репрезентация, *САСI*, должна быть даже не сформирована, а именно порождена: с одной стороны, необходимо, чтобы ситуация глубоко воздействовала на персо-

[1] Merleau-Ponty. *«Sens et non-sens»*. Nagel, «Le cinéma et la nouvelle psychologie».

нажа; с другой же, чтобы пронизанный ею персонаж через прерывистые промежутки «взрывался», совершая поступки. Такова формула реалистического насилия, радикально отличающегося от натуралистического. Структура ее напоминает яйцо: в ней имеется полюс растительный или вегетативный (впитывание), а также полюс животный (*acting-out*)[1]. Известно, что эта сторона образа-действия подверглась систематизации в Actors Studio и в фильмах Казана. Именно тут образом овладевают сенсомоторные схемы, где есть тенденция к выделению генетического элемента. С самого начала правила Actors Studio касались не только актерской игры, но и концепций фильма, равно как и его развертывания, кадрирования, раскадровки и монтажа. По одному элементу здесь можно сделать вывод о другом: по реалистической актерской игре заключить о реалистическом характере фильма, и наоборот. При этом мало сказать, что актер никогда не остается безучастным и что он играет безостановочно. Ведь если он не взрывается, он пропитывается ситуацией, но спокойным никогда не остается. Для актера, как и для персонажа, основным неврозом является истерия. Для вегетативного полюса фактически столь же характерно топтание на месте, как для полюса животного – скачкообразное перемещение. Для губчатого впитывания столь же свойственно напряжение, как для acting-out – резкая разрядка. И как раз поэтому из такого структурно-генетического представления образа-действия выводится формула, чье применение поистине не знает границ. Казан советовал прибегать к взаимоуничтожению конфликтующих персонажей: когда все они убивают друг друга, поединки становятся гораздо ярче и выразительнее. Рассмотрим фильм, где используется этот Метод или эта Система: *«Джорджию»* Артура Пенна. Возьмем сцену обеда, когда за столом сидят отец девушки (миллиардер) и ее жених (эмигрант и пролетарий); мы видим, как напряженность ситуации интериоризируется в героях; затем отец говорит: «У меня нет привычки отдавать то, что мне принадлежит», – и эти слова уже звучат словно взрыв, изменяющий ситуацию, так как они вводят новый элемент, заключающийся в инцесте отца с дочерью. Впоследствии, во время приема помолвленных жениха и невесты, отец почти незаметно появляется в большом оконном проеме и, кажется, пропитывается ситуацией подобно ядовитому растению; замечает и ждет его только маленький ребенок; отец же выбегает на улицу, убивает свою дочь и тяжело ранит ее жениха, опять же модифицируя ситуацию в этом животном acting-out.

Это напоминает бергсоновскую дифференциацию живого: растение, или нечто произрастающее, имеет своей задачей накапливать

---

[1] Показное действие, или отреагирование (психологический термин) (*англ.*). – *Прим. пер.*

взрывчатку, не сходя с места, – тогда как дело животного – взрывать ее, совершая резкие движения[1]. Возможно, оригинальность Фуллера состоит в том, что он довел такую дифференциацию до максимума, хотя порою его фильмы развиваются скачкообразно и в них нарушается логическая связь событий. Этому явлению способствует военная тематика – таким фильмам присущи нескончаемое ожидание и пронизанность атмосферы чем-то неясным, с одной стороны, а с другой – резкие взрывы и acting-out. В предельных случаях Фуллер обнаруживает характерное для его манеры насилие у сумасшедших, ведущих себя в коридоре подобно растениям (фильм *«Шоковый коридор»*), а также у пса-расиста, «взрывающегося», нападая на людей (фильм *«Белый пес»*). Правда, у сумасшедших тоже бывают непредсказуемые вспышки, а у собаки – долгое и таинственное впитывание ситуации: «Я объяснил псу, что он актер...» Впрочем, Фуллер умеет это объяснять и растениям. Для него важна крайняя разъединенность полюсов, усугубляющая каждую из сторон показываемого им насилия и порою осуществляющая инверсию полюсов: в таких случаях ситуация приближается к мрачному натурализму.

Диссоциировать полюса умеет и Казан, и фильм *«Бэби Долл»* является одним из прекраснейших вегетативных фильмов, в котором выражается сразу и дурманящая неторопливая жизнь американского Юга, и растительное существование молодой женщины у колыбели. Однако же Казана интересовало и определяло эволюцию его творчества нанизывание «впитываний» и взрывов с тем, чтобы получить не столько двухполюсную структуру, сколько непрерывную структурированность. Эту тенденцию усиливает вытянутый формат кинескопа. И как раз ее можно назвать ортодоксией Actors Studio: большая «глобальная задача», *CACI*, дробится на последовательные и непрерывные «локальные задачи» (c1 a1 c2, c2 a2 c3...). В фильме *«Америка, Америка»* каждая такая последовательность обладает собственной географией, социологией, психологией, тональностью и ситуацией, которая зависит от предыдущего действия и возбуждает последующее; она влечет за собой героя к следующей ситуации, каждый раз – через впитывание и взрыв, вплоть до последней вспышки (объятия нью-йоркской набережной). Ограбленный, обесчещенный, ставший убийцей, женихом и предателем – герой проходит через такие последовательности, и все они включены в повсюду присутствующую большую задачу: бежать в Анатолию (*C*), чтобы добраться до Нью-Йорка (*CI*). Что же касается Охватывающего, то есть большой задачи, то оно освящает или по меньшей мере оправдывает героя за поступки, которые ему приходится совершать на каждом шагу: обесчещенный снаружи, он

---

[1] Бергсон, *«Творческая эволюция»*, гл. II.

спасает свою внутреннюю честь и будущее собственной семьи, сохраняет чистоту сердца. И не то чтобы он обрел успокоение. Ведь это мир Каина, и Каинова печать мира не ведает, но способствует совпадению в истерическом неврозе невинности и виновности, позора и чести: герою только и достается что униженность в локальных ситуациях, означающая также и героизм, требующийся в ситуации глобальной, цену, которую приходится за такой героизм платить. В фильме *«В порту»* подробно разрабатывается такая теология: если меня не предают другие, я предаю сам себя, и еще предаю справедливость. Необходимо пройти через массу омерзительных ситуаций и впитать их, нужно испытать множество постыдных взрывов, – и лишь тогда можно мельком запечатлеть нечто нас отмывающее и услышать эхо спасающего или прощающего нас взрыва. Тема *«К востоку от Рая»*, определяющая великий библейский фильм, история Каина и его предательства, неотступно и по-разному преследовала Николаса Рэя и Сэмьюэля Фуллера[1]. С самого начала эта тема присутствовала в американском кинематографе и его концепции Истории, как священной, так и мирской. Но теперь суть дела в том, что Каин внезапно становится реалистичным. И в фильмах Казана интересен именно способ, каким совместно «затвердевают» американская мечта и образ-действие. Американская мечта все больше утверждается как греза, греза и только, ибо факты ей противоречат; однако же она совершает пируэт, в результате которого сила ее лишь увеличивается, ибо теперь она охватывает даже такие действия, как предательство и доносы (согласно Форду, функцией мечты является как раз исключение последних). И, как мы увидим, именно после войны, когда рушится американская мечта, а образ-действие подвергается решающему кризису, греза обретает свою наиболее содержательную форму, а действие – наиболее бурную и взрывчатую схему. Это агония кинематографа действия, даже если режиссеры еще долгое время продолжали снимать фильмы такого типа.

Это «поведенческое» кино не довольствуется простой сенсомоторной схемой типа обыкновенной рефлекторной дуги, пусть даже условного рефлекса. Здесь присутствует более сложный бихевиоризм, принимающий в расчет, в основном, внутренние факторы[2].

---

[1] Все эти вопросы, имеющие отношение к Казану (сразу и эстетические проблемы структурирования, и личные проблемы доносительства, оказавшие влияние на его творчество), анализирует Роже Тайёр (T a i l l e u r R o g e r. *«Kazan»*. Seghers). Мы видели, какое большое значение придает теме предательства американское кино и особенно исторический фильм. А после Второй мировой войны, с наступлением маккартизма, значение этой темы еще больше возрастает. У Фуллера мы находим оригинальную трактовку этой темы предательства: ср. L o u r c e l l e s J a c q u e s. «Thème du traître et du héros». *«Présence du cinéma»*. no. 20, mars 1964.

[2] О развитии бихевиористской психологии, непрерывно учитывавшей все больше внутренних факторов поведения, ср.: T i l q u i n. *«Le behaviorisme»*. Vrin.

В действительности внешнему наблюдателю должно представляться именно то, что происходит во внутреннем мире персонажа, на пересечении впитываемой им ситуации и действия, которым он взорвет ее. Это и есть правило Actors Studio: *в счет идет только внутреннее*, но это внутреннее не является ни потусторонним, ни скрытым, а совпадает с генетическим элементом поведения, который необходимо показать. И это не совершенствование действия, а абсолютно необходимое условие развития образа-действия. На самом деле такой реалистический образ никогда не забывает о том, что он по определению представляет выдуманные ситуации и мнимые действия: никто «взаправду» не находится в чрезвычайной ситуации, никто не убивает, никто «по-настоящему» не пьет... Это всего лишь театр или кино. Великие реалистические актеры прекрасно это осознают, и Actors Studio предлагает им свой метод. С одной стороны, необходимо установить чувственный контакт с предметами, имеющими отношение к конкретной ситуации: требуется хотя бы воображаемый контакт с чем-то материальным, например, со стаканом, с определенным видом стекла, или же с какой-либо тканью, с костюмом, с инструментом, с жевательной резинкой. С другой же стороны, необходимо, чтобы вследствие этого предмет пробудил аффективную память, реактуализовал эмоцию, которая не обязательно тождественна, но все же аналогична той, что требуется для роли[1]. Уметь обращаться с «попавшимся в руки» предметом и пробуждать эмоцию, соответствующую ситуации: именно через такую внутреннюю связь между предметом и эмоцией осуществляется внешняя привязка выдуманной ситуации и мнимого действия. В отличие от остальных методов, метод Actors Studio не побуждает актера отождествлять себя с ролью; для него характерна даже обратная операция: считается, что реалистический актер должен отождествлять роль с определенными внутренними элементами, которыми он обладает и которые он селекционирует в самом себе.

Но элемент переживаний относится не только к формированию актера, он имеется и в образе (отсюда постоянное волнение актера). Свойственный актеру внутренний элемент является непосредственным элементом его поведения и сенсомоторного формирования. Он упорядочивает впитывание и взрыв, одно сообразно другому. Следовательно, пара «предмет – переживание» содержится в образе-действии как его генетический признак. Предмет улавливается во всех своих виртуальностях (использованный, проданный, купленный, обмененный, сломанный, обнимаемый, отвергнутый...), в то время как

---

[1] О переживаниях, контакте и аффективной памяти, ср.: Станиславский, *«Работа актера над собой»;* Strasberg Lee, *«Le travail a l'Actors Studio»*. Gallimard. p. 96–142. Об Actors Studio и ее продолжателях: Aslan Odette, *«L'acteur au XX siècle»*. Seghers, p. 258 sq.

актуализуются соответствующие эмоции: к примеру, в фильме *«Америка, Америка»* нож, подаренный бабушкой, брошенная обувь, феска и канотье играют роль *С* и *СІ*... Во всех этих случаях мы видим пару «эмоция – предмет», которая только и принадлежит что реализму, но на свой лад относится к реализму импульсивному, фетишистскому, к реализму аффекта и выражения лица. Нельзя сказать, что кино поведения с необходимостью избегает крупного плана (Тайёр анализирует прекраснейший образ из *«Бэби Долл»*, где мужчина буквально «входит» в крупный план молодой женщины, когда его ладонь шарит по ее лицу, а губы оказываются рядом с ее волосами)[1]. Как бы там ни было, в образе-действии эмоциональная трактовка предмета и эмоциональное действие по отношению к предмету могут оказывать большее воздействие на зрителя, нежели крупный план. В одной ситуации из фильма *«В порту»*, когда поведение женщины становится амбивалентным, а мужчина ощущает вину и робость, он подбирает оброненную женщиной перчатку, хранит ее и играет с ней, а в конце концов надевает себе на руку[2].

Это напоминает генетический и эмбриональный признак образа действия, который можно назвать *запечатлением (Empreinte)* (переживаемого объекта) и который функционирует в сфере поведения уже как «символ». Сразу и весьма необычно он объединяет бессознательное актера, личную виновность режиссера, истерию образа (как, например, горящей руки) – таково запечатление, непрестанно возникающее в фильмах Дмитрыка. Согласно обобщенному определению, запечатление представляет собой внутреннюю, но видимую связь между впитываемой ситуацией и взрывным действием.

---

[1] Tailleur, p. 94.

[2] Мишель Симан с помощью вопросов, которые он задает Казану, хорошо выделяет этот тип образа, имеющий тенденцию заменять собой крупный план: *«Kazan par Kazan»*. Stock, p. 74 sq.

Глава X
Образ-действие: малая форма

1

Теперь следует рассмотреть совершенно иной аспект образа-действия. Если образ-действие всегда и на всех уровнях объединяет два элемента, то было бы естественным, если бы и сам он обладал двумя различными аспектами. Большая форма, *CACI*, движется от ситуации к действию, видоизменяющему ситуацию. Но существует и иная форма, которая, наоборот, переходит от действия к ситуации, а затем к новому действию: *ACAI.* На этот раз действие разоблачает ситуацию, снимает покров с той части или того аспекта ситуации, которые включают новое действие. Действие продвигается вслепую, а ситуация разоблачается в потемках или при двойственном прочтении. При переходе от действия к действию ситуация постепенно вырисовывается, видоизменяется, наконец, проясняется либо сохраняет свою тайну. Большой формой мы назвали образ-действие, движущийся от ситуации как Охватывающего (синсигнум) к действию как поединку (бином). Ради удобства назовем малой формой образ-действие, переходящее от действия, определенного типа поведения, или облика к частично разоблаченной ситуации. Это схема, обратная сенсомоторной. Репрезентации такого рода являются уже не глобальными, а локальными; не спиральными, а эллиптическими; не структурными, а событийными; не этическими, а комедийными (мы говорим «комедийные», поскольку при таких репрезентациях уместен комизм, хотя они не всегда комичны, а могут быть и драматичными). Композиционным знаком такого типа образа-действия служит индекс.

Представляется, что такие образы-действия наиболее осознанно вводятся в *«Парижанке»*, фильме Чаплина, в котором он сам не играл[1], – а также во всем творчестве Любича. Даже удовольствовавшись поверхностным анализом, мы увидим, что существует два типа или два полюса индексов. В первом случае действие (или же эквивалент действия, просто жест) разоблачает не предзаданную ситуацию. Сле-

---

[1] В *«Парижанке»* Чаплин появляется на мгновение в роли носильщика. См. об этом: Садуль Ж., Жизнь Чарли. М., «Прогресс», 1965, с. 143. – *Прим. ред.*

довательно, ситуация выводится из действия путем непосредственного вывода либо относительно сложного умозаключения. Поскольку ситуация сама по себе не дана, индекс служит индексом нехватки, подразумевает «дыру» в повествовании и соответствует первоначальному значению слова «эллипсис». Например, в *«Парижанке»* Чаплин подчеркивает лакуну длиною в год, которую ничто не заполнило, но мы делаем вывод о ней по новой манере поведения и стилю одежды героини, ставшей любовницей богача. Даже лица здесь не только не обладают выразительной или аффективной самостоятельностью, но и не проявляют каких бы то ни было признаков того, что происходило за пределами кадрового поля: поистине, они функционируют как индексы глобальной ситуации. Таков, к примеру, знаменитый образ поезда, чье прибытие мы замечаем лишь по огонькам, пробегающим по лицу женщины; таковы эротические образы, о которых мы можем сделать лишь косвенные выводы. Примеры становятся еще более разительными, когда в индексе присутствует умозаключение, каким бы стремительным оно ни оказалось: так, «горничная открывает комод, и на пол случайно вываливается мужской воротничок, что и раскрывает любовную связь Эдны»[1]. У Любича мы постоянно обнаруживаем такие стремительные умозаключения, которые вводятся в сам образ, начинающий в этом случае функционировать как индекс. Так, в *«Жизненном проекте»* (этот фильм сохранил всю свою былую скандальность – настолько естественно и просто героиня отстаивает право жить с двумя любовниками), когда один любовник видит другого в смокинге ранним утром у общей возлюбленной, по этому индексу он (и в то же время зритель) заключает, что его друг провел ночь у молодой женщины. Этот индекс, стало быть, состоит в том, что один из персонажей оказался «слишком» одет (в вечерний костюм), чтобы не провести ночь в весьма интимной ситуации, которая не показана. Это образ-умозаключение.

Существует и второй тип индексов, более сложный – это индекс двусмысленности, соответствующий геометрическому значению слова «эллипс». Так, в *«Парижанке»* множество индексов первого типа наводят на мысль о том, что героиня не слишком-то предана своему возлюбленному (она странно ухмыляется). Зато с богатым любовником у нее более двусмысленные отношения, и поэтому зритель все время задает себе вопрос: привязана ли она к нему из-за богатства, роскоши, из-за какого-то пособничества, – или же она его любит любовью более сердечной или глубокой? Тот же вопрос можно задать и по поводу героини *«Восьмой жены Синей Бороды»* Любича. В этих случаях целый мир деталей, индексов второго типа, способствует нашим ко-

---

[1] Chaplin Charles. *«Histoire de ma vie»*. Laffont. См. также подробный материал, посвященный *«Парижанке»* в: *«Cinématographe»*, no. 64, janvier 1981: статья Жана Тедеско, современника съемок фильма, и анализ Жака Фьески.

лебаниям; происходит это не потому, что чего-то не хватает или что-то не дано, но в силу двусмысленности, целиком принадлежащей самому индексу (такова, например, сцена с оброненным и подобранным колье в *«Парижанке»*). Дело выглядит так, как если бы некое действие или какой-либо тип поведения обнаруживали небольшое различие в самих себе, достаточное, однако, для одновременного отсылания к двум крайне удаленным и совершенно не связанным ситуациям. Или же так, будто два поступка или жеста весьма немного друг от друга отличаются, и все же при ничтожном различии между ними отсылают к двум противопоставляемым или противопоставленным ситуациям. В одном случае из двух ситуаций реальной может быть лишь одна, а другая – мнимой или выдуманной; в другом – реальными могут быть обе; наконец, они могут меняться ролями так, что нереальная станет реальной, а реальная – мнимой, и наоборот. Некоторые из таких случаев применяются сплошь и рядом в каких угодно фильмах: к примеру, невиновного считают виновным (человек держит нож рядом с трупом, и непонятно, происходит ли это оттого, что он убил, либо оттого, что он всего лишь убрал нож?). Более сложные случаи, которых мы только что коснулись, представляют больший интерес. Они позволяют вывести закон второго типа индекса: *весьма малое различие в рамках одного и того же действия или между двумя действиями индуцирует очень большую дистанцию между двумя ситуациями.* Это эллипс как термин геометрии, поскольку отдаленные ситуации напоминают двойной фокус действия. Это индекс уже не нехватки, а двусмысленности или, скорее, дистанции. И не важно, что одна из ситуаций опровергается или отрицается, ибо она становится таковой, лишь исчерпав собственные функции, и никогда не бывает таковой в степени, достаточной для устранения двусмысленности индекса и преодоления дистанции между воскрешаемыми ситуациями. В фильме *«Быть или не быть»* Любичу, несомненно, удается превосходно манипулировать такими сложными индексами. Порою эти образы неразрешимы: например, как только актер начинает читать монолог, некий зритель уходит из зала – потому ли, что он уже наслушался, или же из-за того, что у него свидание с женой актера? Порою же они касаются всей интриги и требуют значительного монтажа: весьма небольшая разница в жестах, но также и громадная дистанция между двумя ситуациями, когда в первый раз труппа актеров играет роли немцев перед зрителями пьесы, а во второй – наоборот, ведет себя как немцы перед немцами, причем последние выглядят так, будто сами играют себя. Вопрос жизни и смерти: ситуации тем удаленнее друг от друга, чем лучше персонажи знают, что все зависит от весьма небольших различий в поведении.

Как бы там ни было, в малой форме мы по действию выводим ситуацию или же ситуации. На первый взгляд, такая форма кажется

более дешевой и экономичной, чем предыдущая: так, Чаплин объяснил, что огоньки и тени поезда он показал в виде отсветов на лице потому, что якобы не мог показать настоящий французский поезд... Это ироническое замечание существенно, ибо ставит обобщенную проблему: воздействие фильмов серии Б, или малобюджетных, на изобретение образов в кино. Очевидно, что экономическая стесненность возбуждает искрометное вдохновение и что образы, придуманные в условиях строжайшей экономии, получают отклики во всем мире. Много примеров этому было в неореализме, в «новой волне», но это справедливо для любого времени, и зачастую серию Б по праву рассматривают как активный центр экспериментирования и созидания. Тем не менее «малая форма» вовсе не обязательно возникает в малобюджетных фильмах и уж точно не в них обретает полное свое выражение. В широкоэкранном кино, в цвете, в роскошных мизансценах и в декорациях она находит такие же выразительные факторы, как и сама большая форма. И если мы называем ее малой формой, то само по себе это неадекватно и служит лишь тому, чтобы противопоставить две формулы образа-действия: *CACI* и *ACAI*, то есть большой однозначный организм, включающий в себя органы и функции, действиям и органам, которые, напротив, постепенно складываются в некую двусмысленную организацию.

А коль скоро это так, мы без труда можем подыскать для двух формул образа-действия жанры или состояния определенного жанра, на которые они вдохновляют. Только что мы разбирали комедию нравов, характерную для малой формы *ACA*, в ее отличиях от типичного для большой формы социально-психологического фильма *CAC*. Однако аналогичные различия или оппозиции действуют и в других, разнообразнейших сферах. Сначала вернемся к большому историческому фильму *CAC*, к истории монументальной или «антикварной». Ему противопоставляется не менее исторический тип фильма, тип *ACA*, который совершенно справедливо называют «костюмным». В этом случае костюм, одеяние, и даже ткань функционируют как конкретные виды поведения или облика и являются индексами раскрываемой ими ситуации. В исторических фильмах, как правило, дело обстоит совершенно иначе, ибо там, как мы видели, ткани и костюмы имели большое значение, но лишь в той мере, в какой они были интегрированы в некую монументальную и «антикварную» концепцию. Здесь же концепцию можно назвать модистской или модельерской, как если бы кутюрье и декораторы выступали на месте архитекторов и антикваров. В костюмированных фильмах, совершенно так же, как и в комедии нравов, облик неотделим от одеяний, действия – от состояния костюмов, определяющих их форму, а проистекающая от них ситуация – от тканей и драпировок. И неудивительно, что Любич в ранний период творчества, когда он был немецким экспрессионистом, создавал костюмные филь-

мы, уже отмеченные присущим ему гением (*«Анна Болейн», «Госпожа Дюбарри»* и, в особенности, фантазия на восточные темы *«Сумурун»*): ткани, одеяния, процесс одевания функционировали как индексы; он умел передавать текстуру тканей, делая образ тусклым или светозарным[1].

В области документального кино английская школа 30-х годов противостояла грандиозным документальным фильмам Флаэрти. Грирсон и Рота ставили в упрек Флаэрти безразличие к социальным и политическим вопросам. Они считали, что вместо того, чтобы исходить из Охватывающего, из среды, где поведение человека выводится «естественно», надо отправляться от поведения, чтобы индуцировать общественную ситуацию, которая не дана сама по себе, а отсылает к различным и непрерывно трансформирующимся видам борьбы и конкретного поведения. Облик тем самым свидетельствует и о различиях между цивилизациями, и о различиях в рамках одной и той же цивилизации. Итак, они продвигались от поведения к ситуации таким образом, что на пути от одного к другой всегда была возможность «творческой интерпретации реальности». Такая манера была подхвачена в иных условиях школой неактерского кино и теорией «киноправды».

Существует также полицейский фильм, и он отличается от фильма криминального. Разумеется, в криминальном фильме полицейские могут быть, а в полицейском – отсутствовать. И все же эти два типа отличаются тем, что в формуле криминального фильма *САС* мы продвигаемся от ситуации или среды к действиям, представляющим собой поединки, – а вот в формуле фильма полицейского *АСА* мы движемся от смутных действий как индексов к темным ситуациям, полностью изменяющимся или опрокидывающимся в зависимости от ничтожного варьирования индекса. В формуле романиста Хэммета точно выражен образ такого типа: «забыть в машине разводной ключ». Это совершенно неясный поступок, который может осветить покрытую мраком ситуацию, собрать ее по клочкам. В результате получились два прекрасных фильма: *«Большой сон»* Хоукса и *«Мальтийский сокол»* Хьюстона (те же режиссеры прославились и в большой форме криминального фильма). Но, возможно, шедевром этого жанра стал фильм Ланга *«По ту сторону разумного сомнения»*: в ходе кампании по борьбе с судебными ошибками герой фабрикует фальшивые улики, по которым его можно обвинить в преступлении; но поскольку доказательства подделки исчезли, он попадает в ситуацию, когда его арестовывают и обвиняют.

---

[1] Любич обладал профессиональными знаниями тканей и «готового платья» в такой же степени, как Штернберг знал кружева и «галантерею». Лотта Айснер, несмотря на суровость в оценке костюмых фильмов Любича, признает, что он внес новый элемент в экспрессионизм с его любовью к глубинам: игру света на ткани, на поверхности образа. Впоследствии эта игра стала одной из потрясающих удач Мурнау в его *«Тартюфе»*. Ср.: *«L'écran démoniaque»*. Encyclopédie du cinéma, p. 39–43, 141.

Во время свидания с невестой, когда помилование совсем близко, он берет вину на себя, так как она замечает улику, которая дает ей понять, что он действительно убийца. Изготовление ложных индексов было способом стереть подлинные, но окольным путем привело к той же ситуации, к которой привели бы настоящие индексы. Ни в одном другом фильме нет такой пляски индексов, такой подвижности и взаимообратимости отдаленных и противопоставленных друг другу ситуаций.

2

Наконец, вестерн ставит ту же самую проблему при особом разнообразии условий. Мы видели, что большая форма, наделенная дыханием, несомненно, не довольствовалась эпическим, но во всех своих разновидностях еще и сохраняла охватывающую среду, глобальную ситуацию, вызывающую действие, в свою очередь, способное модифицировать ситуацию изнутри. Такой большой органической репрезентации присущи, к примеру, в фильмах Форда, четко очерченные характеры: она включает одну основную группу, или же несколько таких групп, и каждая ясно определена, гомогенна, имеет собственные местности, интерьеры и обычаи (например, пять групп из *«Хозяина фургона»*); но органическая репрезентация включает еще и встречную группу, или группу «на случай», более гетерогенную и разношерстную, но все же функциональную. Наконец, *имеется значительный разрыв между ситуацией и действием, которое необходимо предпринять, однако разрыв этот существует лишь для того, чтобы его преодолеть*: в действительности, герою предстоит актуализовать собственную потенцию, которая позволит ему справиться с ситуацией; он должен стать способным к действию, и постепенно он таким станет, ибо представляет он «положительную» фундаментальную группу и находит необходимую поддержку во встречной группе (вполне сгодятся на это врач-алкоголик, великодушная девица легкого поведения и т. д.). И уже замечательно, что Хоукс вписывается в рамки такой органической репрезентации, но подвергает ее обработке, в результате которой та претерпевает глубокую деформацию и как бы искажение. Если такая деформированная органическая репрезентация выражается в полной мере, как это происходит в начале *«Красной реки»*, когда пара, показанная на фоне неба, равняется всей Природе, – образ кажется слишком мощным и потому не может длиться. Когда же образ длится, то переходит в иной режим: он становится жидким, горизонт соединяется с рекой (и в *«Красной реке»*, и в *«Большом небе»*). Можно утверждать, что у Хоукса органическая репрезентация земли имеет тенденцию к исчерпанности, и от нее остаются разве что почти абстрактные функции текучести, переходящие на передний план.

Места прежде всего утрачивают органическую жизнь, охватывавшую и пронизывавшую их, а также располагавшую их в некоем множестве: так, тюрьма из *«Рио-Браво»* становится чисто функциональной, ей даже не нужно показывать собственного узника; церковь из *«Эльдорадо»* свидетельствует лишь о забвении своих функций; город из *«Рио-Лобо»* сводится к «диаграмме, на которой читаются лишь какие-то функции; это безжизненный город, обреченный из-за тяготеющего над ним прошлого». В то же время фундаментальная группа становится крайне расплывчатой, и единственной пока еще отчетливой общностью остается разношерстная встречная группа (алкоголик, старик, молодой человек...): это функциональная группа, которая уже не основана на органике; она обнаруживает свои мотивации в возврате долга, в искуплении вины, в преодолении деградации, а свои силы или средства, скорее, в изобретении хитроумной машины, нежели в репрезентации некоего сообщества (дерево-катапульта из *«Большого неба»*, заключительный фейерверк из *«Рио-Браво»*, а за пределами вестерна – придуманная учеными машина из *«Огненного шара»* – вплоть до великого изобретения из *«Земли фараонов»*)[1]. Итак, у Хоукса чистый функционализм стремится заменить структуру Охватывающего. Часто обращали внимание на клаустрофилию некоторых фильмов Хоукса, например, *«Земли фараонов»*, где изобретение позволяет закрывать погребальный зал изнутри, – но также и *«Рио-Браво»*, который можно назвать «камерным вестерном». И объясняется это тем, что при стирании Охватывающего уже не остается свойственного Форду сообщения между органическим Внутренним и окружающим его Внешним, предоставляющим Внутреннему среду обитания, откуда приходят поддержка и агрессия. Здесь, напротив, неожиданное, неистовое, а также события приходят из Внутреннего, тогда как Внешнее скорее служит местом действий привычных и размеренных: любопытная инверсия Внешнего и Внутреннего[2]. Каждый, кто хочет, проходит через комнату, где шериф принимает ванну, словно через городскую площадь (*«Эльдорадо»*). Внешняя среда утрачивает свою искривленность и принимает форму касательной, исходящей из точки или сегмента, функционирующих как интериорность: таким образом, Внешнее и Внутреннее становятся экстериорными *друг другу* и вступают в чисто линейные отношения, позволяющие производить функциональную перестановку противопоставленных членов. Отсюда у Хоук-

---

[1] О двух предыдущих проблемах, ср. статью Мишеля Девийе. – Devillers Michel. *«Cinématographe»*, no. 36, mars 1978, в: «Quatre études sur Howard Hawks».

[2] *«Positif»*, no. 195, juillet 1977: на тему Внутреннего и Внешнего у Хоукса написаны статьи Эйкема, Леграна, Массона и Симана; массу нюансов той же темы раскрывает статья Бурже. В *«Cinématographe»* Эммануэль Деко и Жак Фьески подчеркивают обобщенный механизм инверсий у Хоукса.

са возникает непрерывно работающий механизм инверсий, который функционирует со всей отчетливостью и независимо от всякого символического фона — даже когда инверсии не ограничиваются направленностью на Внешнее и Внутреннее, но, как в комедиях, касаются бинарных отношений в полном объеме. Если Внешнее и Внутреннее представляют собой чистые функции, то Внутреннее может выступать в функции Внешнего; но и женщина может выступать в функции, характерной для мужчины, соблазняя его, — а мужчина — в функции, свойственной женщине (*«Воспитывая Бэби», «Я был военной невестой»*, а также женские роли в вестернах Хоукса). Взрослые или старики выполняют функции детей, а ребенок — диковинную для него функцию зрелого взрослого (*«Огненный шар», «Джентльмены предпочитают блондинок»*). Аналогичный механизм может вмешиваться в отношения между любовью и деньгами, между возвышенным языком и арго... Эти инверсии как функциональные перестановки образуют, как мы увидим, настоящие *Фигуры*, обеспечивающие преобразования формы.

Хоукс любит топологические деформации большой формы: вот почему в его фильмах сохраняется, как писал Риветт, свободное «дыхание», хотя оно и становится текучим и выражает не столько единство органической формы, сколько непрерывность и взаимоперетекание функций[1]. Однако же, хоть неовестерн и обязан многим к Хоуксу, неовестерн движется в ином направлении: он применяет «малую форму» непосредственно и даже на широком экране. Здесь царствует эллипс, вытесняющий спираль и ее проекции. Это уже не глобальный или интегральный закон *СА* (большое расстояние, которое только и существует для того, чтобы быть преодоленным), а дифференциальный закон *АС*: ничтожное различие, только и существующее для того, чтобы быть исчерпанным, вызвав к жизни весьма отдаленные или противопоставляемые ситуации. И, в первую очередь, индейцы уже не возникают на вершине холма, отделяясь от неба, но выпрыгивают из высокой травы, от которой их не отличить. Индеец почти сливается со скалой, за которой он ждет противника (*«Омбре»* Мартина Ритта), а в ковбое есть что-то от минерала, из-за чего он сливается с пейзажем (*«Человек с Запада»* Энтони Манна)[2]. Насилие превращается в основной импульс, и его интенсивность увеличивается в той же мере, что и внезапность: в *«Семиноле»* Бёттихера люди гибнут под ударами невидимого противника, спрятавшегося в болоте. И не только фундаментальная группа исчезает за счет роста групп встречных, становящихся все более смешанными и

---

[1] Rivette Jacques, «Génie de Howard Hawks». *«Cahiers du cinéma»*, no. 23, mai 1953.

[2] О растительном и минеральном в связи с *«Человеком с Запада»* ср.: *«Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard»*. Belfond, p. 199–200.

разношерстными, – но и количество последних приумножается, и они утрачивают ясные контуры, какими обладали еще у Хоукса: в пределах одной и той же группы или в разных группах люди так сложно связаны друг с другом, что их можно с трудом увидеть, а оппозиции между ними непрестанно передвигаются (*«Майор Данди», «Дикая банда»* Пекинпа). Между преследователем и преследуемым, а также между белым и индейцем разница непрерывно уменьшается: так, в фильме Манна *«Голая вершина»* в течение длительного времени не видно особой разницы между охотником за трофеями и его добычей; а в *«Маленьком большом человеке»* Пенна герой всегда ведет себя с белыми как белый, а с индейцами – как индеец, пересекая незаметную границу в двух направлениях в связи с неотчетливо просматривающимися поступками. Дело здесь в том, что действие никогда не может обусловливаться предзаданной ситуацией и исходить из нее; наоборот, ситуация вытекает из действия, и происходит это постепенно: Бёттихер писал, что его персонажи определяются не «делом», за которое они борются, а поступками, которые они совершают ради его защиты. А Годар, анализируя художественную форму у Энтони Манна, вывел формулу *ACAI*, противопоставив ее большой форме *CACI*: суть этого противопоставления в том, чтобы «обнаруживать и уточнять *в одно и то же время*, тогда как классический вестерн ставился так, что сначала происходило обнаружение, а *потом* уже – уточнение». Но если выходит, что сама ситуация зависит от действия, то необходимо, в свою очередь, соотнести действие с моментом его возникновения, с первым и вторым его мгновением, обнаружив по возможности малый интервал, служащий действию импульсом.

Вдобавок этот закон малого различия действует лишь потому, что он индуцирует логически весьма отдаленные ситуации. Так, в *«Маленьком большом человеке»* ситуация радикально меняется в зависимости от того, преследуют ли героя индейцы или же белые. И если мгновение представляет собой дифференциал действия, то в каждое из таких мгновений действие может «раскачиваться», приводя к совершенно изменившейся или противоположной ситуации. Здесь невозможно ничего выиграть. Стало быть, слабодушие, сомнения и страх обретают здесь совершенно иной смысл, нежели в органической репрезентации: это уже не этапы – пусть даже болезненные, – которыми заполняется разрыв и с помощью которых герой дорастает до уровня глобальной ситуации, актуализует собственные возможности и становится способным на великое деяние. Ведь грандиозных деяний уже не может быть, даже если герой сохранил необыкновенные «технические» достоинства. В крайнем случае он оказывается среди *«Проигравших»*, о которых Пекинпа пишет так: «У них больше нет лица, и никаких иллюзий у них не остается, а значит, их не интересуют приключения, к которым они стремятся и из которых не извлекают ни малейшего проку, кроме одного лишь удовлет-

ворения желания пожить еще». Американской мечты они не сохранили, а сохранили лишь собственную жизнь, но ситуация, возникающая вследствие их действий, делается критической каждое мгновение, и она может обернуться против них и погубить единственное, что у них остается. Словом, знаками образа-действия являются индексы, представляющие собой сразу и индексы нехватки, о которой свидетельствуют резкие эллипсисы в повествовании, и индексы дистанции или двусмысленности, о которых сообщают возможности внезапных переворачиваний ситуаций.

Речь идет не только о нерешительности в выборе между двумя отдаленными или противопоставленными, но одновременными ситуациями. Ситуации последовательные, каждая из которых уже сама по себе двусмысленна, в свою очередь, образуют и друг с другом, и с вызываемыми ими критическими моментами ломаную линию, чей маршрут невозможно предугадать, хотя он необходим и строго определен. Это касается как мест, так и событий. Например, у Пекинпа уже нет среды, Запада, а есть несколько Западов, в том числе Запад с верблюдами и Запад с китайцами, то есть совокупности местностей, людей и обычаев, которые «изменяются и вытесняют друг друга» на протяжении одного и того же фильма[71]. Для Манна, как и для Дейвза, характерен «более короткий путь», не прямой, но соединяющий действия и части фильма, *A* и *AI*, так что каждое из них сохраняет самостоятельность, выступая в роли гетерогенного критического момента, «настоящего, заостренного до крайней оконечности самого себя»[2]. Это напоминает веревку с узелками, скручивающуюся, если до нее дотронуться, а также при каждом действии и событии. Таким образом, в противоположность *пространству-дыханию* органической формы, здесь образуется совершенно иное пространство, *пространство-скелет*, с недостающими промежутками и разнородными элементами, перескакивающими на место друг друга или сближающимися «со всего маху». Это уже не окружающее, а векторное пространство, пространство-вектор, наделенное времен*ны*ми дистанциями. Это уже не охватывающая черта большого контура, а ломаная черта мировой линии, проходящей сквозь дыры. Вектор и является знаком такой линии. Он служит генетическим знаком нового типа образа-действия, тогда как индекс представлял собой знак состава такого образа-действия.

---

[1] Benayoun. *«Peckinpah»*. Dossiers du cinéma.

[2] Demonsablon Philippe, «Le plus court chemin». *«Cahiers du cinéma»*, no. 48, juin 1955, p. 52–53. В этом лаконичном и существенном тексте автор анализирует фильм Манна *«Далекая страна»*. Более подробный анализ указанных черт Манна и Дейвза можно найти у Клода-Жана Филиппа и Кристиана Ледье, *«Etudes cinématographiques, le Western»*.

3

Мы видели, как классические киножанры могут обобщенно распределяться соответственно двум формам образа-действия. Однако есть жанр, на первый взгляд закрепленный исключительно за малой формой, до такой степени, что кажется, будто он ее и создал, а также стал непременным условием для комедии нравов: это бурлеск. Именно здесь форма *АС* обретает наиболее полное развертывание своей формулы: чрезвычайно малое различие в рамках одного и того же действия или же между двумя действиями подчеркивает бесконечную дистанцию между двумя ситуациями и только и существует для того, чтобы эту дистанцию подчеркивать. Возьмем знаменитые примеры из фильмов Чаплина: показанный со спины, Чарли, от которого ушла жена, как будто содрогается от рыданий, – но вот он поворачивается, и мы видим, что он встряхивает шейкер, готовя себе коктейль. Точно так же и на войне: каждый раз, когда Чарли стреляет, он записывает себе очко; но однажды ему отвечает пуля неприятеля, и он стирает свой результат. Суть бурлескного процесса состоит в следующем: действие заснято в ракурсе наименьшего отличия от другого действия (стрелять из винтовки – наносить удар), но также и обнаруживает бездну различия между двумя ситуациями (партия в бильярд – война). Когда Чарли хватается за сосиску, висящую в колбасной лавке, он создает аналогию, которая в то же время подчеркивает всю дистанцию, отделяющую трамвай от колбасной лавки. Именно это мы обнаруживаем в большинстве «окольных» употреблений предметов, какими Чарли пользуется: весьма небольшая разница в пользовании предметом вводит противопоставляемые функции и противопоставленные ситуации. Такова потенциальность орудий труда; и даже когда Чарли имеет дело с машинами, он сохраняет представление о них как о гигантских инструментах, которые автоматически «преображаются» в противоположной ситуации. Отсюда гуманизм Чаплина, демонстрирующий, что какого-нибудь «пустячка» достаточно для того, чтобы обратить машину против человека, сделать из нее орудие пленения, обездвиживания, фрустрации и даже пыток – и все это на уровне удовлетворения простейших потребностей (две большие машины из фильма *«Новые времена»* сопоставляются с обычным питанием человека и мешают такому питанию, создавая неразрешимые трудности). В фильмах Чаплина мы не просто находим законы малой формы, а еще и схватываем их у их истоков: таковы смешение и отождествление героя со средой (Чарли в песке, Чарли-статуя, Чарли-дерево – воплощенное предсказание из *«Макбета»*); небольшое различие переворачивает ситуацию – раздвоение личности персонажа, от которого зависит все, в *«Золотой лихорадке»* и *«Огнях большого города»*; мгновение как критический момент противопоставляемых ситуаций – Чарли,

схваченный мгновенно, или же движущийся от мгновения к мгновению, при том что каждое требует от него всех импровизационных сил; наконец, мировая линия, которую он таким образом прочерчивает, – ломаная черта, прослеживаемая уже в угловатых изменениях его походки и упорядочивающая свои сегменты и направления не иначе, как выстраивая их вдоль длинной дороги, по которой Чарли, показываемый со спины, шагает вдаль, между столбов и безлистных деревьев, или же пересекая зигзагами границу между Америкой, где его подстерегает полиция, и Мексикой, где его поджидают бандиты. Так, всестороннее взаимодействие индексов и векторов и формирует признак бурлескного образа: это и эллипсис, и эллипс.

Но ведь как раз закон индекса, небольшая разница в рамках одного и того же действия, подчеркивающая бесконечную дистанцию между двумя ситуациями, как будто присутствует повсюду во всем жанре бурлеска. В частности, Гарольд Ллойд разработал такой его вариант, который сдвигает метод образа-действия по направлению к чистому образу-перцепции. Нам дана первая перцепция, – к примеру, мы видим Гарольда Ллойда в роскошном автомобиле, находящемся на автостоянке; затем – вторая перцепция, когда машина начинает двигаться и мы видим Гарольда на убогом велосипеде. Герой всего лишь кадрируется сквозь автомобильное стекло, и бесконечно малое отличие между двумя перцепциями дает нам возможность тем лучше ощутить бесконечность дистанции между ситуациями «богатство – бедность». Точно так же в великолепной сцене из фильма *«Наконец в безопасности»* первая перцепция демонстрирует нам довольно-таки сгорбленного мужчину, какую-то решетку, свисающую скользящую петлю, плачущую женщину и увещевающего ее пастора, – а вот вторая перцепция раскрывает, что речь идет всего лишь о прощании на вокзальном перроне, где каждый элемент оказывается на месте.

Выходит, если мы попытаемся дать определение оригинальности Чаплина и тому, что обеспечило ему несравненное с другими положение в жанре бурлеска, то искать следует где-то в другом месте. Дело в том, что Чаплин умел выбирать близкие друг другу жесты и соответствующие им отдаленные ситуации, так что из их отношений возникала особо напряженная эмоция и в то же время рождался смех: он усиливал смех такой эмоцией. Если небольшая разница в рамках одного и того же действия индуцирует и чередует весьма отдаленные или противопоставляемые ситуации *CI* и *CII*, то одна из двух ситуаций будет «действительно» трогательной, ужасной и трагичной (а вовсе не оптической иллюзией, как у Гарольда Ллойда). В предыдущем примере из фильма *«На плечо!»* именно война является реальной и наличной ситуацией, тогда как партия в бильярд до бесконечности отступает на задний план. И все же отступает недостаточно для того, чтобы помешать нам сме-

яться; и наоборот, наш смех не препятствует эмоции, вызываемой навязывающим себя и развертывающимся образом войны (даже затопленными траншеями). Словом, бесконечная дистанция между *CI* и *CII* (война и партия в бильярд) трогает нас тем больше, чем сильнее нас заставляет смеяться сближение двух действий или небольшое различие в пределах одного и того же действия. Именно оттого, что Чаплин умел изобретать минимальную разницу между двумя хорошо подобранными действиями, он мог также и создавать максимальную дистанцию между соответствующими им ситуациями, одна из которых добирается до переживания, а другая – соглашается с чисто комическим. Это замкнутый круг «смех-переживание», когда первый отсылает к небольшому отличию, а вторая – к большой дистанции, причем они не стирают и не умеряют друг друга, а передают друг другу эстафету и друг друга активизируют. Нельзя назвать Чаплина чистым трагиком, ошибкой было бы также утверждать, что мы на его фильмах смеемся, когда надо плакать. Гений Чаплина состоит в том, что он заставляет делать и то и другое вместе: мы смеемся тем больше, чем более растроганы. В *«Огнях большого города»* слепая девушка и Чарли ролей между собой не распределяют: в сцене перемотки ниток, в промежутке между работой, проводимой не глядя и как бы устраняющей все различия между одной и другой нитью, и видимой ситуацией, которая радикально изменяется в зависимости от того, держит ли клубок Чарли – мнимый богач, или же теряет свои лохмотья Чарли-нищий, два персонажа показаны в одной и той же замкнутой системе, и оба комичны и трогательны.

Последние фильмы Чаплина сразу и открывают в его творчестве эру звукового кино, и предают смерти Чарли (когда Верду идет на смерть, он вновь становится Чарли, – но еще и диктатор, поднимающийся на трибуну, ассоциируется с Чарли, восходящим на эшафот). Представляется, что все тот же принцип обретает новые возможности. Базен утверждает, что *«Великий диктатор»* не состоялся бы, если бы в действительности Гитлер не похитил усики Чарли[1]. Между маленьким евреем-парикмахером и диктатором разница не больше, чем между их усами. Но тем не менее, отсюда возникают две бесконечно отдаленные ситуации, так же противопоставленные, как палач и его жертва. Точно так же в фильме *«Мсье Верду»* различие между двумя аспектами или типами поведения одного и того же человека, убийцы женщин и любящего мужа несчастной калеки, настолько ничтожно, что от жены Верду требуется недюжинная интуиция, чтобы ощутить, что муж «изменился». Мирей Латиль писала, что две манеры поведения мсье Верду, «почти не изменяющие внешность персонажа и ничего не добавляющие к его игре», свидетельствуют не о бессилии Чаплина, а о его вели-

---

[1] Bazin et Rohmer, *«Charlie Chaplin»*. Ed. du Cerf, p. 28–32.

кой находке[1]. Из небольшого ускользающего различия тем не менее, возникает значительная дистанция между противостоящими ситуациями, свидетельство тому – исступленные метания героя между его мнимыми жилищами и настоящим домом. Подразумевает ли Чаплин в этих двух фильмах то, что в каждом из нас имеется нечто от виртуального Гитлера, от виртуального убийцы? И что только обстоятельства делают нас добрыми и дурными, жертвами и палачами, способными то к любви, то к разрушению? Независимо от глубины или пошлости таких идей, на наш взгляд, Чаплин вряд ли разделял подобную точку зрения, разве что с оговорками. Ибо еще большее значение, чем две противопоставленные ситуации с добрым или дурным человеком, имеют соответствующие *дискурсы*, которые выражаются в полной мере в конце этих фильмов. Именно поэтому для фильмов Чаплина о диктаторе и об убийце женщин характерны и постепенное освоение звука в кино, и постепенное устранение Чарли. Дискурсы, свойственные и *«Великому диктатору»*, и *«Мсье Верду»*, свидетельствуют о том, что общество само поставило себя в такую ситуацию, когда оно может превратить любого имеющего власть человека – в кровавого диктатора, а любого делового человека – в убийцу в буквальном смысле слова, так как оно слишком связывает наши интересы с дурными поступками вместо того, чтобы порождать ситуации, в которых свобода и человечность совпадали бы с нашими интересами и со смыслом нашей жизни. Эта идея близка Руссо, причем той части его наследия, в которой анализ общества был, в основе своей, реалистическим. Итак, мы видим, что изменилось в двух поздних фильмах Чаплина. Дискурс привнес в них совершенно новое измерение и сформировал «дискурсивные» образы.

Речь идет уже не только о двух противопоставленных ситуациях, которые как будто рождаются из мельчайших различий между действиями, между людьми или в пределах одного и того же человека. Речь идет о двух состояниях общества, о двух противопоставленных Обществах, одно из которых превращает небольшое различие между людьми в орудие, творящее бесконечную дистанцию между ситуациями (тирания), – а другое трактует небольшое различие между людьми как переменную, имеющую отношение к великой общей и общественной ситуации (демократия)[2]. В немых фильмах Чарли Чаплин подходил к этой теме, пользуясь лишь идиллическими образами или образами из сновидений

---

[1] Latil Le Dantec Mireille, «Chaplin ou le poids d'un mythe», *«Cinématographe»*, no. 35, février 1978 («Верду-обманщик трогает сердце богатой женщины, переживая из-за недавней болезни своей жены и созерцая сад, полный роз, откуда совсем незадолго до этого поднимался иронический дым, след его преступления. Но эта фикция супружеской жизни отвратительным образом напоминает реальность его любви к его настоящей жене и его изобилующий цветами дом»).

[2] Ср. заключительную речь из *«Великого диктатора»*, часть которой опубликована Базеном и Ромером.

(большой сон из *«Спокойной улицы»* или же идиллический образ в *«Новых временах»*). Но именно звуковое кино, выработав свой дискурс, наделило эту тему реалистической силой. О Чаплине можно сказать и то, что он принадлежал к числу режиссеров, которые меньше всего доверяли звуковому кино, – и то, что он радикально и оригинально применил эту новинку: Чаплин пользуется им для того, чтобы ввести в кинематограф фигуры дискурса и тем самым трансформировать изначальные проблемы образа-действия. Отсюда – особая важность *«Великого диктатора»*, где заключительная речь (какой бы ни был ее внутренний смысл) отождествляется с любым человеческим языком (langage), представляет все, что может сказать человек, и это соотносится с фальшивым языком (langage) абсурда и террора, шума и ярости, с гениальным изобретением Чаплина, вкладываемым им в уста тирана. В малой бурлескной форме не ощущалось недостатка ни в чем; однако же в своих поздних фильмах Чаплин доводит ее до предела, где она настигает большую форму, и где бурлеск уже не нужен, – и все же сохраняет собственные возможности и признаки. Фактически именно небольшая разница всегда способствует исследованию двух несоизмеримых или противопоставленных ситуаций (отсюда мучительный вопрос из *«Огней рампы»*: где этот «пустячок», этот возрастной надлом, это небольшое различие в усталости, из-за которого блестящий клоунский номер становится жалким зрелищем?). Но в последних чаплинских фильмах (особенно опять-таки в *«Огнях рампы»*) небольшие различия между людьми или же в пределах одного и того же человека сами становятся состояниями жизни (даже на самом низком уровне), а также вариациями жизненного порыва, которым клоун может подражать, – тогда как противопоставленные друг другу ситуации превращаются в два состояния общества, одно из которых – безжалостное и направленное против жизни, а другое умирающий клоун все же может мельком разглядеть и передать выздоровевшей женщине. И опять же в *«Огнях рампы»* все зависит от дискурса, от шекспировских речей; в этом фильме содержится самый шекспировский из трех дискурсов Чаплина. Чаплин вспомнит об этом, когда в *«Короле в Нью-Йорке»* ринется в гамлетовский дискурс, представляющий собой противоположность или же антипод американского общества (демократия стала «королевством», поскольку Америка сделалась полицейским обществом пропаганды).

С Бастером Китоном все обстоит совсем иначе. Парадокс Китона в том, что он вписывает бурлеск прямо в большую форму. Если верно, что бурлеск по сути своей принадлежит к малой форме, то Китона, пожалуй, нельзя сравнить даже с Чаплином, который обретает большую форму лишь через фигуру дискурса и относительное исчезновение бурлескного персонажа. Глубокая оригинальность Бастера Китона состоит в том, что он заполнил большую форму бурлескным содержанием, которому она, как правило, «дает отвод», – а также про-

тив всякой очевидности примирил бурлеск с большой формой. Герой Китона напоминает едва заметную точку, окруженную безмерной и катастрофической средой и находящуюся в трансформирующемся пространстве: широкие и непрерывно изменяющиеся просторы, деформируемые геометрические структуры, речные пороги, водопады; большой пароход, дрейфующий по морю; город, сметенный циклоном; обваливающийся мост, похожий на сплющивающийся параллелограмм... Взгляд Китона, как описал его Бенайюн, эманирует из лица, показываемого то анфас, то в профиль, и то видит все, находясь в позиции перископа, то видит дали, находясь в позиции впередсмотрящего[1]. Это взгляд, как будто созданный для охвата обширных внутренних и внешних пространств. В то же время, у нас на глазах рождается неожиданный для бурлеска тип образов. Так, начало *«Нашего гостеприимства»* с ночной тьмой, бурей, молниями, двойным убийством и перепуганной женщиной выглядит чисто по-гриффитовски. Сюда же относятся и циклон из фильма *«Пароходный Билл-младший»*, и удушье водолаза на дне моря из *«Навигатора»*, и крушение поезда и наводнение из *«Генерала»*, и страшный боксерский поединок из *«Сражающегося Батлера»*. Иногда столь же неожиданно выглядит элемент какого-либо образа: клинок сабли, вонзающийся в спину врага в фильме *«Генерал»*, или нож, который всаживает в руку китайского демонстранта герой фильма *«Кинооператор»*. В качестве примера возьмем матч по боксу, ибо эта тема характерна для бурлеска любого типа. Матчи Чарли хорошо соответствуют закону небольшого различия: и матч по балету, и матч по созданию семьи. Но в *«Сражающемся Батлере»* показаны три боя: матч, схваченный в ракурсе его неистовости и кажущийся нормальным; тренировочный матч, показанный в духе традиционного бурлеска, когда Китон выглядит как ребенок, который вздрагивает, когда его щекочут, — а потом ему угрожает отец-тренер; наконец, сведение счетов между Китоном и чемпионом во всей его мерзости, с содрогающимся и перекошенным телом, со сминаемой от ударов кожей, с появившейся на лице ненавистью. Это одно из значительнейших обвинений боксу. Тем лучше мы понимаем рассказ Китона о том, как он жаждал снять наводнение, но встретил возражение со стороны продюсера — над такими вещами, мол, не смеются; Китон парировал тем, что Чаплин прекрасно умел вызывать смех Первой мировой войной; однако продюсер стоял на своем и согласился только на циклон (по-видимому, из-за того, что не знал, сколько жертв бывает от циклонов)[2]. Интуиция не подвела этого продюсера: если Чаплин мо-

---

[1] Benayoun, *«Le regard de Buster Keaton»*. Ed. Herscher.

[2] Процитировано Дэвидом Робинсоном, «Buster Keaton», *«La Revue du cinéma»*, no. 234, décembre 1969, в связи с фильмом *«Пароходный Билл-младший»*, p. 74.

жет вызывать смех Первой мировой войной, то это, как мы видели, потому, что он соотносит ужасную ситуацию с небольшой разницей, которая сама по себе смешна. Китон же, напротив, занимается сценами или ситуациями, находящимися за пределами бурлеска, разрабатывая предельный образ как для циклона, так и для боксерского поединка. Теперь речь идет уже не о небольшом различии, подчеркивающем противопоставленные ситуации, а о значительном разрыве между заданной ситуацией и ожидаемым комическим действием (закон большой формы). Как же преодолеть этот разрыв – не так, чтобы комический эффект был произведен «вопреки всему», но так, чтобы он покрыл и увлек за собой всю ситуацию в целом, чтобы он с ней совпал? Китона не назовешь трагичным совершенно так же, как и Чаплина. Но эта проблема ставится у двух режиссеров абсолютно по-разному.

Уникальным у Бастера Китона является способ, с помощью которого он возвышает бурлеск непосредственно до уровня большой формы. С этой целью он применяет несколько методов. Первый состоит в том, что Дэвид Робинсон называет «гэг-траекторией», – когда Китон мобилизует все искусство ускоренного монтажа. Так, в *«Трех эпохах»* герой-римлянин убегает из тюрьмы, хватает щит, взбегает на лестницу, вырывает копье, вскакивает на коня, затем, стоя на коне, прыгает в высоко расположенное окно, раздвигает две колонны, обрушивает потолок, овладевает девушкой, соскальзывает по копью вниз и прыгает на носилки, которые тут же уносят. Или же современный герой прыгает с крыши одного дома на крышу другого, но падает, цепляется за навес, кувырком скатывается по трубе, которая отрывается и тащит его на два этажа ниже, на пожарный пост, где он скользит вдоль пожарного шланга, а затем запрыгивает сзади в пожарную машину, а та как раз отправляется. В других бурлесках, включая чаплинские, есть масса чрезвычайно быстрых преследований и гонок, для которых характерно постоянство в разнообразии, – но Бастер Китон, пожалуй, единственный режиссер, создававший из них беспримесные и непрерывные траектории. Наибольшая скорость на такой траектории достигнута в фильме *«Кинооператор»*, где герою звонит девушка, а он устремляется в Нью-Йорк и оказывается у нее дома как раз, когда она кладет трубку. Или же без монтажа, в одном-единственном плане из *«Шерлока-младшего»*: Китон взбирается по приставной лестнице на крышу поезда, перепрыгивает с одного вагона на другой, хватается за цепь от резервуара с водой, который мы замечаем уже в самом начале; в пути героя уносит выпущенный им бурный поток, и он спасается бегством, тогда как оказавшихся на его месте двоих мужчин вода затопляет. Или же гэг-траектория достигается с помощью изменения плана при неподвижности самого актера: такова знаменитая последовательность планов из сна, показанного в *«Шерлоке-младшем»*, где через разрывы сменяют друг друга сад, улица, пропасть,

песчаная дюна, бьющее в риф море, заснеженные просторы и, наконец, опять сад (аналогична этому «поездка» в неподвижном автомобиле, достигаемая за счет смены декора)[1].

Другой китоновский метод можно назвать машинным гэгом. Биографы и комментаторы Китона особо выделяли его увлеченность машинами и то, что в этом отношении он близок не сюрреализму, а дадаизму: таковы машина-дом, машина-пароход, машина-поезд, машина-кино и т. д. Машины, а не инструменты: именно в этом состоит самый первый и важнейший аспект отличия Китона от Чаплина, который работает с инструментами и *противопоставляет* машине *себя*. Китон превращает машины в своих самых дорогих союзников оттого, что его персонаж их изобретает и сам к ним принадлежит, – это машины «без матрицы» типа тех, что создавал Пикабиа. Они могут вырваться из-под его контроля, сделаться абсурдными или быть таковыми с самого начала, усложнить простое: и все же они непрестанно служат некоей высочайшей тайной целесообразности, находящейся в самых глубинах искусства Китона. Таков разборный дом из *«Одной недели»*, – части этого дома были собраны в беспорядке, и он начинает вертеться; таков фильм *«Пугало»*, где показан дом «без матрицы» и состоящий из одной-единственной комнаты: он дополняет каждую виртуальную комнату другой комнатой, каждый механизм – другим механизмом; то же происходит с нагревательным устройством и граммофоном, ванной и диваном, кроватью и орга́ном: такие машины-дома превращают Китона в архитектора-дадаиста par excellence. Но они еще подводят нас к вопросу: какова же целесообразность у абсурдной машины, эта свойственная Китону форма бессмыслицы? Эти машины причастны сразу и геометрическим структурам, и физическим причинно-следственным связям. И все же на фоне всего творчества Китона их особенность состоит в том, что они являются и геометрическими структурами с «минорирующей» функцией, и причинно-следственными физическими связями с функцией рекуррентной.

В *«Навигаторе»* машина – это не только по себе большой пакетбот: это пакетбот, взятый в минорирующей функции, когда каждый из его элементов, предназначенный для сотен человек, необходимо приспособить для нужд пары пассажиров, у которых ничего нет. Выходит, что предел, предельный образ представляет собой предмет из некоей серии, которая предлагает свои услуги не ради того, чтобы

---

[1] Можно сослаться на Дэвида Робинсона, который часто исследуют план за планом: не только таких фильмов, как *«Три эпохи»* и *«Шерлок-младший»*, но еще и большой сцены с речными порогами и водопадами из *«Нашего гостеприимства»* (р. 46–48). То же самое относится к неподвижной позиции персонажа при изменении декора и возникающих в таких случаях проблем геометрии (в отсутствие метода прозрачностей): ср. р. 53–54.

справиться с ним или даже не добраться до него, а для того, чтобы его привлечь и поляризовать. С помощью какой системы, например, можно сварить маленькое яичко в громадном котле? У Китона машина не определяется через безмерное, она безмерное имплицирует, но придавая ему преобразующую его минорирующую функцию – и все это благодаря хитроумной системе особых машин с массой блоков, проводов и рычагов[1]. Аналогичным образом, мы никак не будем считать, что девушка из фильма *«Генерал»*, бросая в паровозную топку совсем маленькие кусочки дерева, ведет себя неуклюже и неумело. Тем не менее это так, – хотя она к тому же осуществляет на практике мечту Китона: взять самую большую машину в мире и пустить ее в ход с помощью совсем маленьких элементов, тем самым сделав ее доступной каждому и удобной для всех. У Китона бывают и непосредственные переходы от большой реальной машины к ее репродукции в виде игрушки, например, в конце фильма *«Кузнец»*. Фильм *«Шагай на Запад»* пользуется весьма разнообразными минорациями – от миниатюрного револьвера до маленького теленка, задача которого – собирать громадное стадо. Такова целесообразность самой машины: она содержит не только большие детали и механизмы, но и собственный уменьшенный вид, механизм трансформации, приспосабливающий ее к нуждам одинокого человека или обреченной пары, что не имеет отношения ни к компетенции, ни к специализации. Это *должно* входить в функции машины, и в этом отношении мы не уверены, что Китон противостоит Чаплину своим отсутствием политического мировоззрения. Скорее, им обоим присуще «социалистическое» мировоззрение, хотя и двух весьма различных типов: гуманистически-коммунистическое у Чаплина и машинно-анархичное у Китона (немного в духе Ильича, стремившегося сделать большие машины доступными всем либо уменьшить их).

Эти минорации могут происходить лишь через процессы, наделенные физической причинно-следственной связью; они осуществляются окольными путями, через удлинение маршрутов и взаимосвязи между гетерогенным: так создается неотъемлемый от машины элемент абсурда. Уже в *«Знаке высоты»* из серии фильмов о Малеке предлагается необычный причинно-следственный ряд в сокращенном виде: это машина в тире, пользуясь которой герой опирается ногой на спрятанный рычаг, так что система нитей и рычагов вызывает паде-

---

[1] Робинсон: «Молодая богатая пара, никогда не учившаяся выпутываться из затруднений, в полном одиночестве попадает на оставленный экипажем пакетбот. Обычные жизненные трудности приумножаются еще и тем, что все, что есть на судне, предназначено не для одиночек, а для тысяч людей... Им приходится иметь дело с оборудованием, каким обычно пользуются сотни матросов и пассажиров» (p. 54–56).

ние кости, до которой собака может дотянуться, дергая за веревку так, чтобы на мишени зазвонил колокольчик (чтобы вызвать сбой в работе машины, оказалось достаточно кота). Это наводит на мысль о также дадаистских рисунках Рюба Голдберга: чудесные причинно-следственные ряды, где, например, «опускание письма в почтовый ящик» проходит через длинный ряд разнообразных механизмов, одни из которых сцеплены с другими, – начиная от сапога, отправляющего в таз мяч для регби, – и, переходя от одной зубчатой передачи к другой, дело заканчивается тем, что перед глазами отправителя развертывается экран с надписью «Ты, зубрила, отправь это письмо». Каждый элемент серии таков, что в нем нет ни малейшей функции, а также никакого отношения к цели, однако он приобретает функцию и цель благодаря связи с другим элементом, у которого также нет ни функции, ни цели и т. д. Такие причинно-следственные связи работают благодаря сериям срывов: близкие к китоновским машины Тингли нанизывают многочисленные структуры, каждая из которых содержит элемент, не являющийся функциональным, но становящийся таким в следующей структуре (старушка, нажимающая на педаль автомобиля, не приводит его в движение, а включает аппарат для распиловки дров...). Освоение крупных геометрических структур, но также и вычерчивание больших траекторий происходят при помощи рекуррентных причинно-следственных связей. Структура представляет собой чертеж траектории, но ведь и траектория – чертеж машины или след от нее. Каждая траектория сама образует машину, и притом человек служит в ней передаточным звеном между различными элементами: таков Машинист, управляющий локомотивом, влекущим его неподвижное тело по серии дуг окружности. Итак, две основные формы гэга у Китона, гэг-траектория и машинный гэг представляют собой аспекты одной и той же реальности, машину, производящую человека «без матери»[1], или человека будущего. Большой разрыв между безмерной ситуацией и ничтожным героем заполняется указанными минорирующими функциями и рекуррентными сериями, ставящими героя вровень с ситуацией. Вот так Китон изобретает бурлеск, бросающий вызов всем внешним условиям жанра и берущий в качестве рамок, естественно, большую форму.

---

[1] Или «без матрицы» – *прим. пер.*

Глава XI
Фигуры, или Преобразование форм

1

Различие между двумя формами действия само по себе простое и ясное, но на практике оно становится гораздо сложнее. Мы видели, что здесь могут играть роль финансовые соображения, хотя они и не делают погоды, ибо если малая форма стремится выражаться и развиваться, то ей столь же, как и большой, необходимы широкий экран, богатый декор и разнообразие цвета. Малое и Большое здесь нужно рассматривать в платоновском смысле: у Платона им соответствуют две Идеи, а Идея, по существу и прежде всего, представляет собой форму действия. Нельзя сказать, что это не имело последствий для кино. Так, некоторые режиссеры оказывают явное предпочтение или же имеют призвание для реализации одной из двух форм; тем не менее порою они пользуются и другой формой – либо для ответа на новые императивы, либо для перемены ситуации, для отдыха, для того, чтобы ощутить себя иначе, обрести новый опыт и т. д. Форд, к примеру, мастер большой формы, для которой характерны синсигнумы и биномы; и все же он создает и шедевры малой формы, работая с индексами (это происходит в *«Долгом пути домой»*, где об атаке самолетов свидетельствует лишь звук, а о бушующем море – волны на побережье перед кораблем). Другие режиссеры без труда переходят от одной формы к другой, как если бы у них не было предпочтений. Мы видели это в черно-белых фильмах Хоукса – причина здесь в том, что он сумел изобрести оригинальную форму, деформацию, способную обыгрывать две другие формы, – о чем свидетельствуют вестерны. Мы называем знаки таких деформаций, преобразований или трансмутаций *фигурами*. Сюда входят разного рода эстетические и творческие оценки, выходящие за рамки темы «образ-действие» и, очевидно, не только возникающие в пределах американского кинематографа, но и касающиеся кино всех стран и всех эпох.

Объясняется это тем, что Малое и Великое обозначают не только формы действия, но и концепции, способы мыслить и видеть сюжет, повествование или сценарий. Концепция (второе значение слова «Идея») тем важнее для кино, что она обычно предшествует сценарию

и обусловливает его, но с таким же успехом может появляться и после сценария (на этом настаивал Хоукс, отрицавший значение сценария, поскольку режиссер может получить его и в готовом виде). Такая концепция включает в себя постановку, раскадровку и монтаж, о которых нельзя сказать, что они просто зависят от сценария. В этой связи показателен рассказ Михаила Ромма о его беседе с Эйзенштейном во время съемок фильма *«Пышка»* по новелле Мопассана[1]. Сначала Эйзенштейн спросил: «Из двух частей рассказа, где, с одной стороны, Руан, немецкая оккупация и самые разношерстные персонажи, а с другой – история дилижанса, какую выбираете вы?» Ромм ответил, что берет дилижанс, «малую историю». Эйзенштейн на это заметил, что сам он взял бы первую, большую историю: вот где прекрасно видна альтернатива между двумя формами образа-действия, *САСI* и *АСАI*. Затем Эйзенштейн попросил у Ромма «разъяснить постановку»: Ромм изложил собственный сценарий, однако Эйзенштейн сказал, что имел в виду совсем другое, что его интересует, как Ромм мыслит сценарий, как он видит, к примеру, первый образ. «Коридор, дверь, крупный план, сапоги у двери», – ответил Ромм. Тогда Эйзенштейн сделал вывод: «Что ж, снимайте сапоги так, чтобы этот образ стал потрясающим, даже если, кроме них, вам ничего не надо...» Нам кажется, что смысл этих слов таков: если вы выбираете малую форму *АСАI*, то сделайте из образа настоящий индекс; пусть образ функционирует как индекс. Возможно, Эйзенштейн вспомнил удачу, достигнутую в этом жанре, – обувь, которую запечатлел Пудовкин в *«Потомке Чингис-хана»*. А вот как об этом рассказывает сам Пудовкин: он «держит идею» своего фильма и фактически осознает ее не благодаря сценарию, а когда представляет себе добропорядочного английского солдата в начищенной обуви, который старается не испачкать свои ботинки в походе, – а затем проходит по улице, шлепая по грязи, но не обращая на это внимания[2]. Вот это и есть «разъяснение постановки». В промежутке между двумя типами поведения, *А* и *АI*, нечто происходит: солдату пришлось попасть в тяжелую и почти позорную ситуацию (казнь монгола), и *АI* – ее индекс. И таков наиболее общий метод творчества Пудовкина: каким бы ни было величие показываемой им среды – Санкт-Петербурга или же степей Монголии; какой бы ни была грандиозность революционного действия, которое необходимо свершить, – мы переходим от одной сцены, где разные типы поведения открывают некий аспект ситуации, к другой сцене, и каждая знаменует собой определенный момент осознания, и связывается с другими сценами, показывая рост сознания, становящегося адекватным всей раскрываемой ситуации. Ромм – ученик Пудовки-

---

[1] R o m m M i k h a ï l в: *«Cahiers du cinéma»*, no. 219, avril 1970.

[2] Слова Пудовкина процитированы Жоржем Садулем: *«Histoire générale du cinéma»*, VI, Denoël, p. 487.

на в большей мере, нежели думает он сам (он принадлежит поколению, для которого большая форма зачастую является не более чем пережитком или ограничением, навязанным Сталиным). *«Девять дней одного года»* – фильм Ромма, где речь идет об отчетливо отделенных друг от друга днях, и у каждого из них – собственные индексы, в совокупности свидетельствующие о продвижении во времени. И более того, в *«Обыкновенном фашизме»* Ромм стремился к монтажу документов, которые можно упустить при работе над историей фашизма или воссоздании великих событий: фашизм следовало показать как ситуацию, которая раскрывается, исходя из обычных типов поведения, будничных событий, отношения к войне народа или жестов вождей, схваченных в их психологическом содержании как моменты отчужденного сознания.

Мы видели, что советских режиссеров можно определить через диалектическую концепцию монтажа; и все же это было номинальным определением, достаточным для того, чтобы отличить советскую школу от остальных великих течений в кино. Оно не стирает глубоких различий между советскими режиссерами, ибо каждый из них интересовался конкретным аспектом и одним из законов диалектики. Диалектика не служила им лишь предлогом для чего-то иного, но она также не была и теоретическим размышлением, и задней мыслью: прежде всего, это была концепция образов и их монтажа. Так, Пудовкина интересует закон перехода количества в качество, количественный процесс и качественный скачок; все его фильмы показывают нам прерывистость моментов осознания, поскольку они предполагают непрерывность линейного развития и продвижение во времени, но также и реакцию на них. Это малая форма *АСА'* с индексами и векторами; хотя это всего лишь скелет, он пронизан диалектикой: ломаная линия перестала быть непредсказуемой и становится «линией» политической и революционной. Очевидно, что Довженко имел в виду другой аспект диалектики: закон целого, соотносящий множество и части – как целое уже присутствует в частях, но должно перейти от «бытия-в-себе» к «бытию-для-себя», от виртуального к актуальному, от старого к новому, от легенды к истории, от мечты к реальности, от Природы к человеку. Это песнь о земле, которая присутствует во всех песнях человека – даже в самых печальных – и слагается вновь, как великая революционная песнь. У Довженко большая форма *САС'* получает от диалектики дыхание, а также онирическую и симфоническую мощь, выходящую за рамки органического.

Что же касается Эйзенштейна, то он считает себя всеобщим учителем именно потому, что интересуется третьим законом, который он полагал наиболее глубоким: законом единства и борьбы противоположностей (как Единое делится надвое, чтобы произвести новое единство). Разумеется, другие режиссеры учениками Эйзенштейна не являются. Но Эйзенштейн с полным правом считает, что он изобрел *преобразуе-*

мую форму, способную перейти от *САСI* к *АСА I*. Он действительно «видит великое», о чем свидетельствует беседа с Роммом. Но исходя из большой органической репрезентации, из спирали или из «вольного дыхания», он подвергает их обработке, соотносящей спираль с причиной или законом «роста» (золотое сечение), а стало быть, устанавливает в органической репрезентации должное количество цезур, то есть перерывов в дыхании. И вот эти цезуры уже обозначают кризисы или привилегированные моменты, которые, в свою очередь, вступают в отношения между собой сообразно векторам: это и есть пафос, отвечающий за «развитие» и оперирующий качественными скачками между двумя моментами, доведенными до их предельных значений. Эта связь пафоса с органичностью, эта «патетизация» по Эйзенштейну выглядит, словно прививка малой формы к большой изнутри последней. Закон малой формы (качественные скачки) непрестанно сочетается с законом большой формы (целое, соотнесенное с некоей причиной). А коль скоро это так, мы переходим от больших синсигнумов-поединков к индексам-векторам: в *«Броненосце "Потемкине"»* общий пейзаж и силуэт корабля в тумане представляют собой синсигнум, но качающееся среди снастей капитанское пенсне – уже индекс.

Форма, преобразуемая по Эйзенштейну, зачастую требует более сложной схемы: трансформация становится косвенной, и эффективность ее увеличивается. Речь идет о сложной проблеме «монтажа аттракционов»; мы анализировали его ранее и определили как вставку особых образов: театральных или сценографических, либо скульптурных или пластических, репрезентаций, как бы прерывающих ход действия. Во второй серии *«Ивана Грозного»* ситуация дважды «подхватывается» театральным представлением, которое замещает действие или подготавливает грядущие события: в первый раз бояре почитают как святых своих обезглавленных собратьев; во второй раз Иван устраивает своей очередной жертве инфернальный спектакль, шутовской маскарад. И наоборот, действие может продлеваться в скульптурных и пластических репрезентациях, которые отдаляют нас от текущей ситуации: разумеется, это каменные львы из *«Потемкина»*, но еще более характерны скульптурные серии из *«Октября»* (к примеру, опора контрреволюционеров на религию продлевается в серии африканских фетишей, индуистских божеств и китайских будд). В *«Генеральной линии»* этот второй аспект обретает всю свою значимость: действие приостановлено, будет ли работать молочный сепаратор? Падает капля, а затем – и струя молока, но струя эта продлевается в образах сменяющих друг друга фонтанов и фейерверков (молочный фонтан, молочный взрыв). Психоанализ подвергал эти знаменитые образы молочного сепаратора настолько ребяческой трактовке, что стало нелегким делом обнаружить ее незамысловатую красоту. Наилучшим проводником здесь могут служить технические разъяснения, которые приводит сам Эйзенштейн. Он го-

ворит, что речь здесь идет о «патетизации» скромных и будничных вещей; это уже не ситуация на броненосце, которая была патетической сама по себе. Необходимо, стало быть, чтобы качественный скачок перестал быть только материальным и относящимся к содержанию; ему нужно сделаться формальным и переходить от некоего образа к образу совершенно иного типа, и последний будет иметь лишь *отражательное и косвенное отношение* к исходному. Эйзенштейн добавляет, что для этого второго режима ему приходилось делать выбор между театральным и пластическим представлением: но театральное представление типа крестьян, пляшущих на Лысой горе, было бы смешным, и к тому же он уже воспользовался театральной репрезентацией в предыдущей сцене того же фильма. Следовательно, теперь ему требовалось достаточно выразительное пластическое представление, чтобы окольным путем вернуться к действию. Такова здесь была роль воды и огня[1].

Вернемся к обоим случаям. С одной стороны, в театральном представлении реальная ситуация не сразу вызывает соответствующее ей действие, но выражается в фиктивном действии, которое лишь предвосхищает некий план или же грядущее реальное действие. Вместо *С*→*А* мы имеем *С*→*АI* (фиктивное театральное действие), а значит, *АI* служит индексом готовящегося реального действия *А* (например, преступления). С другой стороны, в пластической репрезентации действие не сразу раскрывает свернутую в нем ситуацию, но само развивается в грандиозных ситуациях, охватывающих ситуацию, которая имеется в виду. Вместо *А*→*С* мы имеем *А*→*СI* (пластические фигуры), причем *СI* выступает в роли синсигнума или Охватывающего по отношению к реальной ситуации *С*, обнаруживаемой лишь через посредника (например, радость в деревне). В одном случае ситуация отсылает к образу, не совпадающему с действием, которое она должна вызвать; в другом же случае действие отсылает к образу, не совпадающему с обозначаемой им ситуацией. Таким образом, представляется, что в первом случае малая форма как бы впрыскивается в большую через театральную репрезентацию; во втором же случае большая форма впрыскивается в малую при помощи репрезентации скульптурной или пластической. Как бы там ни было, уже не существует непосредственного отношения между ситуацией и действием или между действием и ситуацией: между двумя образами или же между двумя элементами одного образа появляется третий, обеспечивающий конверсию форм. На первый взгляд, фундаментальная двоичность, характеризующая образ-действие, стремится здесь к самопреодолению в направлении более высокой инстанции, к некоей «троичности», спо-

[1] Весьма подробный комментарий Эйзенштейна по этому поводу содержится в главе «Сепаратор и чаша Грааля». *«Неравнодушная природа»*, Собр. соч., т. 3.

собной к взаимопревращению образов и их элементов. Позаимствуем пример у Канта: деспотическое государство предстает явным образом в определенных действиях, например, в рабовладельческой организации и в механике труда; но «мельница, вращаемая вручную», является косвенной фигурой в которой такое государство отражается[1]. Метод Эйзенштейна в *«Стачке»* совершенно аналогичен: царский режим представлен непосредственно в расстреле демонстрантов; но «бойня» – косвенный образ, сразу и отражающий этот режим, и создающий фигуру этого действия. Театральные или пластические аттракционы Эйзенштейна не только обеспечивают превращение одной формы действия в другую, но еще и доводят ситуации и действия до крайних пределов; они возвышают их до уровня некоего третьего, которое преодолевает основополагающую двоичность. Не думается, чтобы власти, управлявшие советским кино, прочувствовали такие косвенные образы, но все же «вожди» могли видеть в них зерно крамолы. В фильме *«Да здравствует Мексика!»* Эйзенштейн также смог добиться свободного развертывания театральных и пластических представлений, отражающих Идею жизни и смерти в Мексике: он объединил сцены и фрески, скульптуры и драматургию, пирамиды и богов (распятие, коррида, распятый бык, большая пляска смерти...).

Фигуры представляют собой новый тип аттрактивных, аттракционных образов, наполняющих образ-действие. Когда Фонтанье пытается создать большую классификацию «фигур дискурса» в начале XIX века, то, что он так называет, предстает в четырех формах: в первом случае, тропы в собственном смысле слова – слово, употребляемое в переносном значении, заменяет другое слово (метафоры, метонимии, синекдохи); во втором случае тропы осложненные – группа слов или предложение, употребляемые в переносном смысле (аллегория, олицетворение и т. п.); в третьем случае, замена имеется, но слова, меняющие значение или подвергающиеся трансформации, сохраняют строго буквальный смысл (одно из таких явлений – инверсия); наконец, последний случай включает фигуры мысли, состоящие из слов, не претерпевающих никаких модификаций (раздумье, уступка, поддержка, просопопея и т. д.)[2]. На этом уровне нашего анализа мы не ставим никаких сложных проблем, касающихся взаимоотношений между кино и языком (langage), между образами и словами. Мы лишь констатируем, что кинематографические образы обладают фигурами, на свой лад соответствующими четырем типам Фонтанье. Скульптурные или пластические репрезентации Эйзенштейна – это образы, фигурально представляющие другой образ, и наделяющиеся

---

[1] К а н т. *«Критика способности суждения»*, §59 (именно это Кант называл «символом»).

[2] F o n t a n i e r. *«Les figures du discours»*, Flammarion.

смыслом по одному, даже когда они берутся серийно. Но театральные репрезентации работают с последовательностями, и фигуральную роль играет именно последовательность образов. Два случая, только что упомянутых первыми, нам известны. Прочие случаи имеют совершенно иную природу. Фигуры, сохраняющие буквальные значения слов и оперирующие, например, инверсией, всегда имели большое значение для кино, например, в бурлескных травестийных фильмах. Однако же именно у Хоукса, как мы уже видели, механизмы инверсии доходят до уровня самостоятельной и обобщенной фигуры. Что же касается фигур мысли, уже представленных в звуковых фильмах Чаплина, то их природу и функции мы рассмотрим впоследствии, так как они уже не довольствуются взаимодействием на границах образа-действия, но эволюционируют в направлении нового типа образа-действия, который предыдущие фигуры лишь предвещают.

2

Выступая в роли Идей, Малое и Большое обозначают сразу и две различные формы, и две различные концепции, которые к тому же способны переходить друг в друга. У них есть еще и третье значение: они обозначают Видения, тем более заслуживающие имя Идей. И несмотря на то, что это утверждение справедливо по отношению ко всем анализируемым нами режиссерам, мы хотели бы рассмотреть кинематограф действия Херцога как крайний случай этой темы. Ибо это творчество распределено между двумя навязчивыми темами, сопряженными с визуальными и музыкальными мотивами[1]. В одной из них безудержного человека влечет чрезмерная среда, и он замышляет действие столь же грандиозное, как и среда. Это форма *САСI*, но совершенно особая: фактически ситуация не требует действия, действие представляет собой безумную затею, родившуюся в голове «просветленного», и кажется, будто только оно позволяет ему встать вровень со всей средой в целом. Или, скорее, действие удваивается: имеется некое возвышенное действие, всегда расположенное по ту сторону ситуации, — но само оно порождает другое действие, действие героическое, которое тоже идет на конфронтацию со средой, проникая в непроницаемое и преодолевая непреодолеваемое. Следовательно, существуют одновременно и галлюцинаторное измерение, в котором действующий дух возвышается до беспредельности Природы, и измерение гипнотическое, где дух движется в направлении пределов,

---

[1] Ср.: Potrel-Dorget M.-L., «Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog». *«Revue du cinéma»*, no. 342.

которые Природа ставит у него на пути. Эти измерения несходны и вступают в фигуральные взаимоотношения. Так, в фильме *«Агирре, гнев Божий»* героическое действие (спуск по речным порогам) подчинено действию возвышенному, и лишь последнее адекватно огромному девственному лесу: это замысел Агирре стать единственным предателем, и предать все сразу – Бога, короля и людей, – чтобы основать чистую расу от кровосмесительного союза с собственной дочерью. И тогда История сделается «оперой» Природы. А в фильме *«Фицкарральдо»* героическое (плавание среди гор на неповоротливом корабле) еще более непосредственным образом способствует проявлению возвышенного: весь девственный лес становится храмом оперы Верди, в котором звучит голос Карузо. Наконец, в *«Стеклянном сердце»* баварский ландшафт хранит в себе гипнотическое творчество рубинового стекла, но также и преодолевается в галлюцинаторных пейзажах, зовущих на поиски великой мировой пропасти. Так Великое реализуется как чистая идея в двойственной натуре пейзажей и действий.

Но в другой теме, или в другом аспекте творчества Херцога, Идеей становится Малое, реализующееся прежде всего в карликах, которые «тоже начинали маленькими», и продолжается в людях, не переставших быть карликами. Это уже не «покорители бесполезного», а никчемные существа. Уже не «просветленные», а дебилы и идиоты. Пейзажи мельчают или уплощаются, становятся печальными и мрачными, и даже проявляют тенденцию к исчезновению. Появляющиеся на их фоне существа уже не имеют Видений, а, кажется, сползают на уровень элементарного осязания (как глухонемые из *«Страны молчания и мрака»*) и ходят вровень с землей по какой-то неопределенной линии, позволяющей им сделать паузу и отдохнуть от видений лишь в промежутке между страданиями – и все это в ритме шагов их уродливых ног. Так ходит по саду профессора Каспар Хаузер из фильма *«Каждый за себя, Бог против всех»*. Это происходит и в *«Строшеке»*, где тоже есть карлик и проститутка, а также линия бегства немцев в ничтожную Америку. То же самое и в *«Носферату»*, трактованном в противовес Мурнау и воспринятом как бы в утробной регрессии, когда у плода нет ничего, кроме его немощного тела, и того, к чему он прикасается и что сосет, – если ему и удастся распространиться по Вселенной, то лишь в форме собственного преемника, маленькой точки, убегающей по плоской земле в сторону горизонта. Сюда же можно отнести и героя фильма *«Войцек»*, всегда зацикленного на собственных Страстях, когда и земля, и красная луна, и черный пруд не более как индуцированы прерывистыми индексами, а не грандиозными синсигнумами[1]. На этот раз, следова-

---

[1] В превосходной книге *«Werner Herzog»*, Edilig, Эммануэль Каррер (Carrère) проанализировал отсутствие пейзажа в *«Войцеке»* так же, как и наличие значительных видений в другом случае.

тельно, мы имеем дело с малой формой *АСАI,* но и та, в свою очередь, сведена к самому немощному аспекту. Ибо в обоих случаях – и при сублимации большой формы, и при обездвиживании формы малой – Херцог выступает как метафизик. Это наиболее метафизичный из кинорежиссеров (если немецкий экспрессионизм был уже пронизан метафизикой, то он все же интересовался проблемой Добра и Зла, к которой Херцог равнодушен). Когда Бруно ставит вопрос: куда деваются предметы, от которых больше нет проку? – можно ответить, что обыкновенно их выбрасывают в мусорное ведро, но такой ответ будет недостаточным, ибо вопрос является метафизическим. Бергсон задавал тот же вопрос и отвечал на него метафизически: то, что перестало быть полезным, начинает попросту *быть.* Когда же Херцог замечает: *идущий пешком беззащитен*, можно еще добавить, что ходок фактически лишен сил, если его сравнить с автомобилями и самолетами. Но и в этом аспекте слова Херцога являются метафизическими[1]. «Абсолютно беззащитный» – такое определение дал себе Бруно. Ходок беззащитен из-за того, что он и начинает быть, и не перестает быть малым. Такова походка Каспара, повадка несказанного. И получается, что Малое вступает с Великим в такие отношения, что эти Идеи сообщаются между собой и, обмениваясь своими элементами, образуют фигуры. Возвышенный план просветленного потерпел фиаско в рамках большой формы, и вся его реальность перешла в немощное: Агирре кончил дни в одиночестве на просмоленном плоту, не владея никакой общностью, кроме выводка обезьян; Фицкарральдо поставил свой последний спектакль с посредственной труппой и пел перед редкими зрителями и черной свинкой; а единственным последствием пожара в стекольной мастерской оказалось то, что рабочие подобрали осколки. Но и наоборот, калеки, которые ходят в рамках малой формы, имеют такие осязательные отношения с миром, что они как бы раздувают и вдохновляют сам образ, – как, например, глухонемой ребенок, прикасающийся к дереву или кактусу; или же когда Войцек, дотрагиваясь до дерева, которое он собрался рубить, ощущает прилив сил от Земли. И это освобождение тактильных сил не ограничивается тем, что делает образ вдохновенным: оно приоткрывает его, снова наделяет его мощными галлюцинаторными видениями полета, вознесения или переправы, – как происходит у красного лыжника из *«Страны молчания и мрака»* прямо во время прыжка, или же в трех больших сновидческих пейзажах из фильма о Каспаре Хаузере. Здесь, следовательно, мы также присутствуем при удвоении, аналогичном удвоению возвышенного; и все возвышенное рас-

---

[1] Херцог представляет эту идею как некое доказательство; она фигурирует в одном из оборотов длинной фразы, завершающей дневник его пешего путешествия *«Sur le chemin des glaces»,* Hachette, p. 114: «...а так как она знала, что я из тех, кто ходит пешком и при расставании беззащитен, она поняла меня».

полагается рядом с Малым. Малое же, как у Платона, является такой же Идеей, что и Великое. И в одном, и в другом направлении своего творчества Херцог показал, что большие ноги альбатроса и его большие белые крылья – одно и то же.

3

Наконец, следует определить основные сферы, где большая и малая форма проявляют сразу и реальное различие, и все возможные преобразования. Прежде всего это физико-биологическая область, соответствующая *понятию среды*. Ибо последняя – в первом своем значении – обозначает интервал между двумя телами, или, скорее, то, что этот интервал занимает; нечто текучее, передающее воздействие одного тела на другое на расстояние (в таком случае контактное воздействие имеет в виду бесконечно малую дистанцию). Итак, мы оказываемся в пределах формы *АСА1.* Но в дальнейшем среда начинает обозначать Окружающее или Охватывающее, то, что окружает тело и воздействует на него, даже если само тело на среду реагирует: это форма *САС1.* Мы без труда переходим от одного смысла к другому, однако их сочетания не затушевывают совершенно различного происхождения каждой из двух идей: одна возникла из механики жидкостей, а другая – в биоантропологической сфере[1].

Область математики, соответствующая *понятию пространства*, также вызывает две отчетливо выраженные концепции. «Глобальной» мы назовем такую концепцию, которая исходит из множества со структурой, заданной для определения однозначного места и однозначной функции элементов, к этому множеству принадлежащих (даже перед тем, как мы узн*а*ем их природу). Это пространство-среда, которое может претерпеть некоторые преобразования по отношению к погруженным в него фигурам: *САС1.* «Локальная» же концепция, наоборот, исходит из бесконечно малого элемента, формирующего вместе со смежными областями «кусок» пространства; но эти элементы или куски не согласуются друг с другом, пока с помощью касательных векторов не будет определена линия связи (*АСА1*). Следует заметить, что эти две концепции противостоят друг другу не как целое и части, но скорее как два способа построения их взаимоотношений[2]. Речь идет о

---

[1] Canguilhem Georges, *«La connaissance de la vie»,* «Le vivant et son milieu», Hachette.

[2] Об этих двух концепциях ср.: Lautman Albert, *«Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques»,* I, Hermann, ch. I, II. Лотман считает, что они соответствуют двум типам платоновских идей.

двух пространствах, различных по природе и не имеющих общего предела. Пределом первого служит пустое пространство, пределом же второго – пространство несвязанное, части которого могут сочетаться между собой практически как угодно. Тем не менее существуют и условия, при которых мы переходим от одного пространства к другому; и указанные два предела объединяются в понятии «какого-угодно-пространства». Однако происхождение и концепции этих пространств весьма несходны. Если бы вестерн можно было представить чисто геометрически, проанализированные нами два его аспекта соответствовали бы этим двум формам пространства.

Теперь рассмотрим область эстетики, соответствующую *понятию пейзажа*. Китайская и японская живопись имеют в своей основе два основополагающих принципа: с одной стороны, это первозданная пустота и дыхание жизни, проницающее все вещи в Едином, объединяющее их в некое целое и преобразующее их сообразно движению большого круга или органической спирали; с другой стороны, это пустота срединная, а также остов, сочленение, сустав, складка или ломаная линия, ведущая от одного бытия к другому и приводящая их на вершину их присутствия по вселенской линии. В первом случае имеет значение соединение – диастола и систола; но во втором случае решающую роль скорее играет разделение на самостоятельные события. В одном случае присутствие вещей содержится в их «появлении»; в другом же случае само присутствие находится в «исчезновении» и напоминает башню, чья вершина теряется в облаках, а основание невидимо или же подобно спрятавшемуся за облаками дракону[1]. Очевидно, что эти два принципа нераздельны и что господствующим является первый: «Чертам, но не дыханию, приличествует быть прерывистыми; формам, но не духу, приличествует быть прерывными»; «Всякое исполнительское искусство содержится в отрывочных обозначениях и прерываниях, хотя его цель – добиться полноты результата...» Как написать кистью щуку, не обнаружив ломаной мировой линии, соединяющей ее с камнем, который она задевает в глубине вод, и с прибрежными травами, в которых она скрывается? Но как же ее написать, не одушевив ее космическим дыханием, ведь она – лишь малая часть и отпечаток его? Тем не менее в этих двух принципах вещи наделены не одним и тем же знаком, а пространства имеют не одну и ту же форму: дыханию или спирали соответствуют синсигнумы, а мировым линиям – векторы (это «единая черта» и «складчатая черта»).

---

[1] Maldiney Henri. *«Regard parole espace»*. L'Age d'homme, p. 167 sq. А также Cheng François, *«Vide et plein, le langage pictural chinois»*. Ed. du Seuil (из этой книги мы и заимствуем две последующие цитаты из китайских живописцев, p. 53).

Эйзенштейн был зачарован китайским и японским пейзажем, так как усматривал в них предвосхищение кинематографа[1]. В самом же японском кино каждый из наиболее близких к нам режиссеров отдавал предпочтение одному из двух пространств действия. Так, творчество Куросавы одушевлено дыханием, пронизывающим поединки и сражения. Это дыхание изображается единой чертой, представляющей собой сразу и синсигнум творчества, и личную подпись Куросавы: вообразим толстую вертикальную черту, идущую по экрану сверху вниз, когда ее пересекают две более тонкие горизонтальные линии, справа налево и слева направо. В фильме *«Тень воина»* таков великолепный спуск вестника, которого постоянно относит то влево, то вправо. Куросава – один из величайших режиссеров, снимавших дождь: в *«Семи самураях»* это дождь, падающий стеной, когда попавшие в западню бандиты скачут галопом из одного конца деревни в другой. Угол кадра зачастую формирует уплощенный образ, подчеркивающий непрерывность боковых движений. Можно лучше понять это расширенное или суженное большое пространство-дыхание, если соотнести его с японской топологией: там начинают писать адрес не с получателя и не продолжают его номером дома, улицей, кварталом и городом; начинают писать его, наоборот, с округа и города, после этого указывают жилой район, потом квартал и, наконец, сектор[2]. Движутся не от неизвестного, переходя к данным, способным его определить; исходят сразу из всех данных и как бы спускаются по ним, чтобы обозначить пределы, между которыми находится неизвестное. На наш взгляд, это формула *СА* в чистом виде: перед тем, как действовать, и для того, чтобы действовать, следует ознакомиться со всеми данными. Куросава говорит, что самый трудный период съемок для него тот, «когда персонаж еще не начал действовать: чтобы сформировать его концепцию, порою требуется размышлять несколько месяцев»[3]. Но сложно это как раз потому, что это имеет значение для самого персонажа: ему самому прежде всего требуются все данные. Вот почему фильмы Куросавы часто делятся на две весьма отчетливые части: первая состоит в длительной экспозиции, а во второй персонажи приступают к интенсивным и резким действиям (*«Бездомный»*, *«Между раем и адом»*). Именно поэтому также

---

[1] См. в особенности, *«Неравнодушная природа»*. Собр. соч., т. 3. И все же Эйзенштейн интересовался не столько различными пространствами, сколько картинами в форме свитка, которые он сравнивает с панорамным кадром. Но он отмечает, что первые картины-свитки образуют линейное пространство и эволюционируют в направлении оттеночной организации поверхностей, одушевленной неким дыханием. Существует даже такая форма, при которой в свиток свертывается не поверхность картины, а образ на такой поверхности, тем самым формирующий некое целое. Следовательно, мы обнаруживаем два пространства. А Эйзенштейн описывает кино как синтез двух форм.

[2] M i z u b a y a s h i A k i r a. «Autour du bain». *«Critique»*, no. 418, janvier 1983, p. 5.

[3] K u r o s a w a. «Entretien avec Shimitzu». *«Etudes cinématographiques Kurosawa»*, p. 7.

пространство Куросавы может быть суженным театральным пространством, где герой держит все данные в поле зрения и не спускает с них глаз для того, чтобы перейти к действию (*«Телохранитель»*)[1]. Поэтому в конечном счете пространство расширяется и образует большой круг, соединяющий мир богатых с миром бедных, верх с низом, а небо с адом; требуется исследование дна общества и в то же время подробный показ его вершин для того, чтобы начертить этот круг, свойственный большой форме, круг, пересекаемый у краев диаметром, где находится и по которому движется герой (*«Между раем и адом»*).

Впрочем, если бы Куросава не имел других заслуг, он был бы только крупным режиссером, развивавшим большую форму, и его можно было бы понять по ставшим классическими западным критериям. Его исследование дна общества соответствовало бы западным криминальным или «мизерабилистским» фильмам; его большой круг мира бедняков и мира богачей отсылал бы к либеральной гуманистической концепции, которую Гриффит умело навязывал, одновременно и как данность Вселенной, и как основу монтажа (и фактически Куросава видит мир по-гриффитовски: существуют богачи и бедняки, и им необходимо понять друг друга и договориться между собой...). Словом, необходимость предшествующей действию экспозиции хорошо отвечала бы формуле *СА*: от ситуации к действию. И все-таки в рамках большой формы такого типа многие аспекты свидетельствуют о глубокой оригинальности, которую, разумеется, можно связать с японскими традициями, – но они также объясняются и гением Куросавы. Данные, полным изложением которых занимается этот режиссер, не являются простыми данными о ситуации. Это *данные о вопросе*, кроющемся в ситуации, свернутом в ней, и их-то герой и должен обнаружить, чтобы быть в состоянии действовать, чтобы суметь на ситуацию прореагировать. «Ответом», следовательно, служит не только реакция на ситуацию, но и в более глубоком смысле – ответ на вопрос или решение проблемы, которые ситуация оказалась не в состоянии раскрыть. Если и есть какое-то родство между Куросавой и Достоевским, то оно направлено именно к этой точке: у Достоевского сколь бы чрезвычайной ни была ситуация, герой намеренно этим пренебрегает и стремится сначала отыскать еще более неотложный вопрос. Как раз это любит Куросава в русской литературе, и такова связь между Россией и Японией, которую он устанавливает. Из ситуации следу-

---

[1] M a r t e l l i   L u i g i. *ibid.*, p. 112: «Все эпизоды происходят на глазах у главного героя <...> [Куросава] стремился поставить в привилегированное положение углы кадров, вызывающие уплощенность образов, и, без глубинного строения кадра, создать впечатление трансверсального движения. Эти технические методы играют главную роль в той мере, в какой они наделены тенденцией к представлению критического суждения, суждения героя, прослеживающего ту или иную историю взглядом, с которым мы отождествляем наш взгляд».

ет извлечь содержащийся в ней вопрос, а также обнаружить сведения о тайной проблеме, – и только они позволят на этот вопрос ответить, а без них само действие ответом не было бы. Получается, что Куросава является своего рода метафизиком и изобретает расширение большой формы: он преодолевает ситуацию по направлению к вопросу и поднимает сведения на уровень данных о уже вопросе, а не о ситуации. И не важно, что и сам вопрос порою представляется нам лишь вводящим в заблуждение, буржуазным, а также продуктом пустого гуманизма. В счет идет именно эта форма выявления «какого-угодно-вопроса», не столько его содержание, сколько его интенсивность; скорее содержащиеся в нем сведения, нежели его предмет; данные, в любом случае превращающие его в вопрос сфинкса или ведьмы.

Тот, кто не понимает; тот, кто спешит действовать, поскольку считает, что располагает всеми данными о ситуации, – и этими данными довольствуется, – вот он-то и погибнет жалкой смертью: в *«Паучьем Замке»* пространство-дыхание трансформируется в паутину, ловящую Макбета в западню, ибо он не понял вопроса, секрет которого хранила только ведьма. Второй случай: некий персонаж полагает, что он в достаточной мере владеет данными об определенной ситуации, и даже собирается извлечь из них всевозможные последствия, но догадывается, что существует и скрытый вопрос, который он внезапно понимает и который изменяет его решение. Вот так и ассистент в *«Красной бороде»* понимает положение больных и данные о безумии с научной точки зрения; он готовится бросить собственного хозяина, чьи методы представляются ему авторитарными, архаичными и не слишком научными. Но герой фильма встречает безумную женщину и начинает постигать в ее сетованиях то, что уже было присуще всем остальным сумасшедшим – отзвук болезненного и непостижимого вопроса, который бесконечно превосходит любую объективную или объективируемую ситуацию. Он внезапно улавливает, что его хозяин вопрос «понимает», а его методы помогают освоить бездны этой проблемы: а значит, ассистент остается у Красной Бороды (как бы там ни было, в пространстве Куросавы бегство невозможно). Здесь становится особенно ясно, что данные вопроса сами по себе подразумевают грезы и наваждения, идеи и видения, импульсы и действия субъектов, о которых идет речь, – тогда как сведения о ситуации сохраняют лишь причины и следствия, и бороться с ними можно не иначе, как устраняя великое дыхание, служившее опорой сразу и для вопроса, и для ответа. На самом деле ответа не будет, если не сохранить вопрос, не проникнувшись к нему уважением, – вплоть до ужасных, нелепых и ребяческих образов, в которых он выражается. Отсюда в фильмах Куросавы галлюцинаторные видения, причем они не просто субъективные образы, но скорее фигуры мысли, открывающей данные трансцендентного вопроса в той мере, в какой они принадлежат миру и его

глубочайшим глубинам (*«Идиот»*). Дыхание в фильмах Куросавы заключается не только в чередовании эпических и интимных сцен, напряженности и передышек, тревеллинга и крупного плана, реалистических и ирреальных последовательностей, но гораздо более – в манере возвышения от реальной ситуации к обязательно нереальным данным о вопросе, в этой ситуации себя навязывающем[1].

Рассмотрим третий случай: персонажу необходимо «пропитаться» всеми данными. Но поскольку эта «пропитка-дыхание» отсылает скорее к вопросу, нежели к ситуации, она в корне отличается от аналогичного явления в трактовке Actors Studio. Вместо того чтобы пропитываться ситуацией ради производства ответа, который может быть лишь взрывным действием, необходимо пропитаться вопросом и произвести действие, которое будет поистине продуманным ответом. Тем самым знак запечатленности претерпевает беспрецедентное развитие. Так, в фильме *«Тень воина»* двойнику предстоит пропитаться всем, что окружало его хозяина, – он сам должен сделаться отпечатком хозяина и пройти через разнообразные ситуации (связанные с женщинами, с ребенком и прежде всего с конем). На первый взгляд, западные режиссеры восприняли ту же самую тему. Однако же на этот раз двойник должен впитать все сведения о вопросе, известные лишь его хозяину, «стремительному, словно ветер, молчаливому, словно лес, страшному, словно огонь, неподвижному, словно гора». И это не описание хозяина, а загадка, ответ на которую он знает и уносит с собой. Она отнюдь не облегчает подражание хозяину, но возводит его в ранг сверхчеловека или же наделяет его космическими масштабами. Как будто мы наталкиваемся здесь на новый предел: тот, кто пропитывается всеми данными, оказывается не более чем двойником, тенью, прислуживающей хозяину, Миру. Герой фильма *«Дерсу Узала»*, хозяин запечатленности леса, постепенно и сам доходит до состояния тени, когда слабеет его зрение и он уже не может понять возвышенного вопроса, который лес задает людям. Дерсу умирает, хотя его «ситуацию» сделали комфортабельной. Что же касается героев фильма *«Семь самураев»*, если они так долго не могут уяснить ситуацию и узнать не только физические данные о деревне, но и психологические данные о ее жителях, то происходит это из-за наличия более высокого вопроса, который можно выделить из всех ситуаций только постепенно. И вопрос этот звучит не «можно ли защитить деревню?», но «что такое самурай сегодня, в этот исторический момент?» И ответ, который придет тогда, когда наконец-то доберутся до вопроса, будет таков: саму-

[1] Ср.: Estève Michel (*ibid.*, p. 52–53), а также Jourdat Alain (*«Cinématographe»*, no. 67, mai 1981), анализировавшие существенные в этом отношении сцены из *«Идиота»*: снегопад, карнавал конькобежцев, глаза и льды, где видения не чередуются с реализмом ситуации, а возникают из нее.

раи превратились в тени, и им нет больше места ни среди хозяев, ни среди бедняков (подлинными победителями стали крестьяне).

Но в этих мертвецах есть нечто умиротворенное и позволяющее предсказать более полный ответ. Четвертый случай дает возможность заново сформулировать множество вопросов и ответов. В фильме *«Жить»*, одном из лучших у Куросавы, ставится вопрос: что делать, если тебе известно, что ты обречен и проживешь лишь несколько месяцев? Но правильно ли сформулирован вопрос? Все зависит от данных. Следует ли его понимать так: что делать, чтобы в конце концов познать удовольствие? И герой, пораженный и неловкий, ходит по злачным местам. Но разве это подлинные данные для формулировки вопроса? Нельзя ли это назвать скорее прикрывающим и скрывающим его волнением? Испытав сильное влечение к некоей девушке, герой узнает от нее, что вопрос этот нельзя назвать и запоздалой любовью. Она учит его на собственном примере, рассказывая, что занимается серийным изготовлением маленьких механических кроликов и счастлива от сознания того, что они попадут в руки незнакомых детей и проедут по всему городу. И герой начинает понимать: сведения о вопросе «Что делать?» содержатся в полезной задаче, которую надо выполнить. В итоге он вновь берется за проект городского парка, тем самым преодолевая перед смертью все стоявшие у него на пути препятствия. Тут опять же можно сказать, что Куросава нам сообщает нечто хотя и гуманистическое, но довольно банальное. Но ведь фильм совсем о другом: об упорных поисках вопроса и сведений о нем, о прохождении через различные ситуации. И о том, что в результате продвижения поисков ответ наконец найден. Единственный ответ состоит в том, чтобы вновь собрать данные, «перезарядить» мир данными, пустить нечто в ход – по мере возможности и сколь бы малым оно ни было – так, чтобы на основе этих новых или обновленных данных возникали и распространялись вопросы менее жестокие, более радостные и близкие к Природе и жизни. Именно так поступил Дерсу Узала, когда захотел, чтобы ему починили хижину и оставили в ней немного еды, чтобы заходящие туда путешественники могли подкрепиться и продолжать путь. Вот тогда можно стать тенью и умереть: тогда мы возвращаемся от дыхания к пространству, мы вновь соединяемся с пространством-дыханием, превращаемся в парк, лес или механического кролика в том смысле, в каком Генри Миллер говорил, что если бы ему было суждено вновь родиться, он бы родился парком.

Параллель между Куросавой и Мидзогути столь же расхожа, как между Корнелем и Расином (правда, с обратным хронологическим порядком). Почти исключительно мужской мир Куросавы противостоит женской вселенной Мидзогути. Творчество Мидзогути принадлежит к малой форме в такой же мере, как творчество Куросавы – к большой. Подписью Мидзогути могла бы стать не сплошная черта, а ломаная

лини, вроде той, что возникает на озере из фильма *«Угецу моногатари»*, где рябь на воде занимает целый кадр. Оба режиссера свидетельствуют не столько в пользу дополнительности двух форм, способствующей их взаимопревращению, сколько в пользу их отчетливого различения. Но подобно тому, как Куросава – с помощью своей техники и метафизики – подвергает большую форму расширению, которое выглядит как трансформация «прямо на месте», Мидзогути вызывает удлинение и растягивание малой формы, преобразующее ее основы. То, что Мидзогути исходит из второго принципа, уже не из дыхания, а из остова, из небольшого кусочка пространства, который необходимо соединить со следующим куском, очевидно со многих точек зрения. Все исходит из «глубин», то есть из куска пространства, предоставленного женщинам, из «тайного тайных в доме» с его тонким остовом (несущими конструкциями) и занавесями. В фильме *«Повесть Тикамацу»* действие, то есть бегство супруги, предваряется настоящей геометрической игрой в комнате жены героя. И, разумеется, в самом доме целая система связей работает при помощи скользящих и раздвижных перегородок. Однако проблема согласования одного куска пространства с другим возникает именно при взаимосвязи дома с улицей; в более обобщенных случаях, после того, как персонаж выходит из кадра или камера покидает персонажа, тут вмешивается множество посредничающих пустот. План определяет ограниченную территорию, например, видимую часть покрытого туманом озера в *«Угецу моногатари»*; или же холм преграждает горизонт, и пейзаж, переходя из одного плана в другой, исключает постепенное перетекание одних красок в другие и утверждает смежность, противостоящую непрерывности. И все же нет смысла говорить о дробном пространстве, хотя речь и идет о непрерывном разделении. Ведь каждая сцена и каждый план должны вознести персонажа или событие на вершину их самостоятельности, напряженности их присутствия. Эту напряженность следует удержать и продлить даже в падении, где обыкновенно она равна нулю, – не смешивая ее ни с какой иной напряженностью, например, с «исчезновением», имманентным модусом всякого присутствия (как мы увидим, это весьма отличается от того, что происходит у Одзу)[1]. Пространство тем менее является дробным, что процесс его сложения проходит в кусках, которым мы только что дали определение: пространство формируется не зрительно, а через прохождение пути, и единица прохождения пути представляет собой сектор или кусок пространства. В противоположность Куросаве, у которого важность бокового движения зависит от того, что встречается на пути в обоих направлениях в пределах более или менее обширного круга, чьим диаметром такое движение является, боковое движение у Мидзогути

[1] О напряженности и ее продлении до пустоты у Мидзогути ср.: Bokanowski Hélène, «L'espace de Mizoguchi». *«Cinématographe»*, no. 41, novembre 1978.

происходит постепенно, в определенном, но беспредельном направлении, которое само создает пространство, а не предполагает его. И определенное направление ни в коей мере не имеет в виду единства направления, ибо направленность движения варьирует с каждым куском пространства, поскольку с каждым таким куском сочетается собственный вектор (это варьирование направлений достигает кульминации в фильме *«Герой-святотатец»*). Это не просто перемена мест, а парадокс последовательного пространства, то есть пространства, где сполна утверждается время, хотя и в форме функции переменных такого пространства: так, в *«Угецу моногатари»* мы видим героя, купающегося с феей; затем – изобилие, от которого в полях начинает течь ручей; затем – поля и равнину; наконец, сад, где мы застаем чету за ужином «по прошествии нескольких месяцев»[1].

Последняя проблема, выходящая за рамки постепенного монтажного согласования, касается обобщенной связи кусков пространства. Этому эффекту способствуют четыре метода, и здесь они опять же определяют как своеобразную метафизику, так и конкретную технику: относительно высокое положение кинокамеры, производящее впечатление «наезда вниз в перспективе» и обеспечивающее развертывание сцены на ограниченном участке; сохранение одного и того же угла съемки для смежных планов, обеспечивающее эффект скольжения и закрывающее купюры; принцип дистанции, который запрещает делать планы больше среднего и позволяет осуществлять круговые движения камеры, не нейтрализуя сцену, а, наоборот, поддерживая ее и доводя ее интенсивность в пространстве до крайности (к примеру, агония женщины из *«Повести о поздней хризантеме»*); наконец (отметим особо), план-эпизод в том виде, как он был проанализирован Ноэлем Бёрчем, и в той специфической функции, какую он обретает у Мидзогути, – истинный «план-свиток», развертывающий последовательные куски пространства, с которыми тем не менее сочетаются разнонаправленные векторы (согласно Бёрчу, наиболее прекрасные примеры здесь можно найти в фильмах *«Сестры Гиона»* и *«Повесть о поздней хризантеме»*)[2]. Именно это

---

[1] Ср. годаровский анализ этой последовательности: *«Jean-Luc Godard»*. Belfond, p. 113–114.

[2] Ноэль Бёрч (*«Pour un observateur lointain»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 223–250) анализирует все эти аспекты и показывает, каким образом «план-свиток» интегрирует их в единое целое. Бёрч настаивает на специфичности плана-эпизода этого типа. В действительности же у разных режиссеров имеется масса различных видов планов-эпизодов. Тщательно подобрав для анализа фильмы Мидзогути, Бёрч утверждает, что после войны, около 1948 г., творчество этого режисера начинает клониться к закату и тяготеть к «классическому коду» и «плану-эпизоду в духе Уайлера» (р. 249). Нам тем не менее представляется, что план-эпизод у Мидзогути так и не перестал обладать специфической функцией, заключающейся в вычерчивании мировой линии: его отзвуки, да и то отдаленные, мы обнаружим лишь в некоторых американских неовестернах.

нам кажется существенным в том, что называли причудливым движением камеры у Мидзогути: план-эпизод обеспечивает своего рода параллелизм различно ориентированных векторов и тем самым формирует связь между разнородными кусками пространства, наделяя весьма специфической однородностью пространство, таким образом складывающееся. В таком беспредельном удлинении или растягивании мы именно в этом случае соприкасаемся с изначальной природой пространства малой формы: разумеется, оно не меньше пространства большой формы. «Малым» оно является благодаря происходящему в нем процессу: его безмерность проистекает от связи между составляющими его кусками, от параллелизации различных векторов (сохраняющих свои различия), а также от однородности, формирующейся лишь постепенно. Отсюда интерес к широкоэкранному кино, который Мидзогути испытывал в конце жизни, а также его предчувствие новых ресурсов, предоставляемых широкоэкранным кино для его концепции пространства. Эту концепцию можно назвать концепцией «складчатой» или ломаной линии. А складчатая или ломаная линия представляет собой знак одной или нескольких *мировых линий*, изначальную природу этого аспекта пространства. И как раз Мидзогути добрался до вселенских фибр, до мировых линий и непрестанно вычерчивал их во всех своих фильмах: тем самым он наделяет малую форму несравненной амплитудой.

Это не линия, объединяющая части в целое, но линия, связывающая или согласующая гетерогенное, сохраняя его как гетерогенное. Мировая линия соединяет комнаты «из глубины дома» с улицей, улицу с озером, с горой, с лесом. Она соединяет мужчину с женщиной, и их обоих с космосом. Она связывает между собой желания, страдания, заблуждения, испытания, триумфы, умиротворенность. Она связывает напряженные моменты, отображая их в виде точек, через которые проходит. Она связывает живых с мертвыми: именно такая мировая линия, визуальная и звуковая, привязывает старого императора к убитой императрице в фильме *«Принцесса Йоки»*. И точно такая же мировая линия у горшечника из *«Угецу моногатари»*, и проходит она через фею-соблазнительницу, и герой видит мертвую супругу, чье «исчезновение» стало чистой интенсивностью присутствия: герой обследовал все комнаты дома, вышел из него и вернулся во двор, где тем временем воплотился призрак. Каждому из нас предстоит открыть свою мировую линию, но обнаруживаем мы ее не иначе, как ее вычерчивая, проводя ее в виде складчатой черты. Вселенским линиям присуща сразу и физика, находящая свою кульминацию в плане-эпизоде и тревеллинге, и метафизика, которую образуют темы Мидзогути. И вот здесь-то и оказывается камень преткновения: мы попадаем прямо в точку, где метафизика идет на столкновение с социологией. И столкновение это не теоретическое: происходит оно в японском

доме, где глубинные комнаты подчинены «передней иерархии»; в японском пространстве, где связь между его частями должна определяться требованиями иерархической системы. Социологическая идея Мидзогути в этом отношении проста и мощна: для него не существует мировой линии, которая не проходила бы через женщин или даже не эманировала бы из них, – тем не менее социальная система обрекла женщин на угнетенное состояние, зачастую – на скрытую или явную проституцию. Мировые линии принадлежат женщинам, но социальное положение женщин сводится к проституции. Сама сущность этих линий находится под угрозой: как могут они пережить самих себя, продлиться или даже обнаружиться? В *«Повести о поздней хризантеме»* женщина влечет мужчину по мировой линии и преображает жалкого актеришку в великого мастера; но она знает, что сам успех прервет линию и ей будет уготована смерть в одиночестве. В *«Повести Тикамацу»* герои не знают о собственной любви и догадываются о ней лишь тогда, когда им обоим предстоит спасаться бегством, но теперь их мировая линия станет уже линией бегства, и они обречены на провал. Сила этих образов в том, что когда мы присутствуем при возникновении некоей линии, каждый момент неотступно сопровождается мыслью о резком обрыве этой линии. Еще трагичнее обстоят дела в фильме *«Жизнь О-Хару, куртизанки»*, где мировая линия, ведущая от матери к сыну, оказывается бесповоротно перечеркнута стражей, которая несколько раз увозит несчастную от юного принца, некогда произведенного ею на свет. И если в фильмах Мидзогути «о гейшах» непрестанно воскрешаются мировые линии, то происходит это не в исчезновении, которое все же является способом существования таких линий, а в преграждении пути к истокам, что либо обрекает героинь на существование в духе древнего отчаяния, либо дает им в качестве последнего убежища твердость современных проституток. Тем самым Мидзогути достигает крайнего предела образа-действия: происходит это, когда мир бедствий ломает все мировые линии и превращает реальность в дезориентированную и бессвязную. Правда, Куросава, со своей стороны, приблизился к последнему пределу другого аспекта образа-действия: когда бедствия в мире растут до такой степени, что рушится большой круг и обнаруживается хаотическая – и теперь уже только рассыпающаяся – реальность (*«Додескаден»* с его трущобным кварталом, где в качестве единственного целого дано боковое движение идиота, который этот квартал пересекает, воображая, что он трамвай).

Глава XII
Кризис образа-действия

1

После того как Пирс различил переживание и действие, названные им, соответственно, Одинарностью и Двоичностью, он добавил к ним образ третьего типа: «ментальное», или Троичность. Множество троичности представляет собой терм, отсылающий ко второму терму при помощи еще одного или нескольких термов. Эта третья инстанция предстает в значении, законе, или отношении. На первый взгляд все это уже включено в действие, но лишь на первый взгляд: действие, то есть поединок или пара сил, подчиняется законам, которые делают его возможным, но осуществлению его никакой закон никогда не способствует; хотя действие имеет некое значение, не значение образует его цель, ибо цель и средства не включают в себя значение; действие устанавливает отношения между двумя термами, но эти пространственно-временн*ые* отношения (например, оппозицию) не следует смешивать с логическими. С одной стороны, по Пирсу, за пределами троичности ничего нет: за ее пределами все сводится к сочетаниям между 1, 2 и 3. С другой же стороны, троичность, то есть то, что составляет «три как таковое», невозможно свести к двоичностям: к примеру, если А «дает» В для С, то происходит это не так, как если бы А бросало В (первая пара), а С подбирало В (вторая пара); если А и В совершают «обмен», то происходит это не так, как если бы А и В расстались, соответственно, с *а* и *в*, и овладели, соответственно, *в* и *а*[1]. Итак, троичность вдохновляет не на действия, но на «акты», обязательно содержащие символический элемент некоего закона (давать, обменивать); не на перцепции, но на интерпретации, отсылающие к некоему элементу смысла; не на переживания, а на интеллектуальные ощущения отношений типа ощущений, сопровождающих употребление логических союзов вроде «потому что», «хотя», «чтобы», «стало быть» «и вот» и т. д.

Возможно, именно в отношении троичность обнаруживает свою наиболее адекватную репрезентацию; ведь отношение всегда являет-

[1] Ср.: Peirce. *«Ecrits sur le signe»*. Ed. du Seuil. Пирс считал «троичность» одним из основных своих открытий.

ся третичным и — с необходимостью — внешним для собственных термов. И философская традиция различает два типа отношений: естественные и абстрактные, причем значение, скорее, свойственно первым, а закон или смысл — вторым. С помощью первых мы естественно и без труда переходим от одного образа к другому, например, от портрета к модели, затем — к обстоятельствам написания портрета, затем — к месту, где модель находится теперь и т. д. Так происходит формирование обыкновенной последовательности или серии образов, и эта серия, во всяком случае, не является неограниченной, ибо естественные отношения достаточно скоро исчерпывают все свои последствия. Вторая разновидность отношений, отношения формальные, наоборот, обозначает обстоятельства, в которых мы сравниваем два образа, не объединенных в сознании естественным путем (например, две весьма непохожие геометрические фигуры, общим свойством которых является то, что они — конические сечения). Здесь происходит уже не формирование серии, а сложение целого[1].

Пирс настаивает на следующем: если одинарность есть «один» сам по себе, двоичность — два, а троичность — три, то в двух термах всегда необходимо, чтобы первый из них на свой лад «подхватывал» одинарность, а второй — утверждал двоичность. Тогда в трех будет один представитель одинарности, один — двоичности и один — троичности. Стало быть, мы имеем не только 1, 2, 3, но 1, 2 в двух, а также 1, 2, 3 в трех. Здесь можно усмотреть своего рода диалектику, хотя сомнительно, чтобы диалектика могла охватить множество таких движений; скорее можно сказать, что она является их интерпретацией, и интерпретацией весьма недостаточной.

Несомненно, образ-переживание был уже чреват ментальным (чистое сознание). Его имел в виду и образ-действие — в цели действия (концепция), в выборе средств (суждение) и во множестве импликаций (умозаключение). С тем бо́льшим основанием «фигуры» вводили ментальное в образ. Но совсем другое дело — превратить ментальное в объект образа как таковой, в образ специфический, явный, обладающий собственными фигурами. Равнозначно ли это утверждению, будто такой образ должен представлять нам чью-либо мысль, или даже чистую мысль и чистого мыслителя? Разумеется, нет, хотя попытки в этом направлении и предпринимались. Ведь, с одной стороны, образ в этом случае становится слишком абстрактным или даже смешным. С другой стороны, образ-переживание и образ-действие и так содержат довольно много мыслей (возьмем, например, умозаключения,

---

[1] Пирс эксплицитно не ссылается на эти два типа отношений, различение которых восходит к Юму. Но пирсовская теория «интерпретанта» и его собственное отграничение «интерпретанта динамического» от «интерпретанта финального» частично перекраивают упомянутые два типа отношений.

касающиеся образа, у Любича). Когда мы говорим о ментальном образе, мы имеем в виду иное: это образ, берущий себе объекты *из* мысли, объекты, обладающие собственным существованием за пределами мысли, подобно тому как объекты перцепции обладают собственным существованием за пределами перцепции. *Это образ, берущий в качестве объекта отношения*, символические акты и интеллектуальные ощущения. Он может быть – хотя и необязательно – сложнее прочих образов. Он с необходимостью вступает с мыслью в новые и непосредственные отношения, что резко отличает его от прочих образов.

При чем же тут кино? Когда Годар говорит: «Один, два, три», речь идет не только о добавлении одних образов к другим, но и о классификации типов образов, и о работе в пределах этих типов. Возьмем для примера бурлеск. Если мы вынесем за скобки Чаплина и Китона, которые довели до совершенства две основные формы восприятия бурлеска, мы сможем утверждать: 1 – это Лэнгдон, 2 – это Лаурел и Харди, 3 – это братья Маркс. У Лэнгдона мы фактически видим образ-переживание, настолько чистый, что он не в состоянии актуализоваться в какой-либо материи или среде, и получается, что он навевает своему «носителю» неодолимый сон. Однако у Лаурела и Харди уже иное: образ-действие, вечный поединок с материей, со средой, с женщинами, с ближними, и Лаурела с Харди; они сумели разложить поединок, нарушив какую бы то ни было одновременность в пространстве, чтобы заменить ее последовательностью во времени – удар на удар, затем удар на другой, так что поединок растет до бесконечности, а его следствия не смягчаются из-за усталости, а увеличиваются по нарастающей. И все же Лаурел – как бы №1 в паре, аффективный ее представитель, то и дело теряющий голову и навлекающий практические катастрофы, но он одарен вдохновением, позволяющим ему выпутываться из ловушек материи и среды; а вот Харди, №2, человек действия, настолько лишен ресурсов интуиции и находится в плену у грубой материи, что он попадает во все ловушки в действиях, за которые ответственность берет на себя, – и во все катастрофы, которые вызвал избежавший их Лаурел. Наконец, братья Маркс – это №3. Разделение между братьями проведено таким образом, что Харпо и Чико чаще всего выступают в одной группе, а Гручо «работает» сам по себе, иногда заключая союз с двумя другими. Воспринимаемый в нераздельном множестве, состоящем из трех, Харпо – это 1, представитель «небесных» аффектов, но к тому же и инфернальных импульсов: прожорливости, сексуальности и деструктивности. Чико – это 2, и он берет на себя действие, инициативу, поединки со средой, стратегию усилия и сопротивления. Харпо прячет в свой громадный непромокаемый плащ самые разнообразные предметы, клочья и куски, которые могли бы послужить какому угодно действию; но сам по себе он находит им лишь аффективное или фетишистское применение, и именно Чико

извлекает из них средства для организованного действия. Наконец, Гручо – это 3, человек интерпретаций, символических актов и абстрактных отношений. Тем не менее каждый из трех в равной мере принадлежит образуемой ими троичности. Харпо и Чико уже находятся в таких отношениях, что Чико бросает *слово* Харпо, который должен принести соответствующий предмет, при помощи непрестанно искажающейся серии (такова серия *flash-fish-flesh-flask-flush...* в фильме *«Расписные пряники»*), и наоборот, Харпо предлагает Чико загадку языка жестов в серии мимических движений, которые Чико должен непрестанно разгадывать, чтобы извлекать из них *предложения*. Но Гручо доводит искусство интерпретации до крайней степени, поскольку он мастер *умозаключения*, аргументов и силлогизмов, обретающих беспримесное выражение в бессмыслице: «Или этот человек мертв, или часы у меня остановились», – говорит он, щупая пульс Харпо в фильме *«День на скачках»*. Величие братьев Маркс во всех его смыслах состоит в том, что они ввели в бурлеск ментальный образ.

Ввести ментальный образ в кино и превратить его в завершение и довершение всех остальных образов – такова была задача и у Хичкока. Как писали Ромер и Шаброль по поводу фильма *«Набирайте М в случае убийства»*, «вся последняя часть фильма представляет собой лишь изложение логического рассуждения, но тем не менее она не утомляет»[1]. И это касается не только финалов хичкоковских фильмов, так бывает с самого начала: *«Страх сцены»* со своим знаменитым «flashback», вводящим в заблуждение, начинается с интерпретации, которая предстает как недавнее воспоминание или даже восприятие чего-то недавнего. Ведь у Хичкока и действия, и переживания, и перцепции – все от начала и до конца является интерпретацией[2]. *«Веревка»* состоит из одного-единственного плана, поскольку ее образы являются всего лишь хитросплетениями одной-единственной цепи рассуждений. И объясняется это просто: в фильмах Хичкока дано действие (в настоящем, будущем или прошедшем времени), а затем оно буквально окружается множеством отношений, вызывающих варьирование его субъекта, характера, цели и т. д. В счет идет не автор действия, не тот, кого Хичкок презрительно называл *whodunit* (кто это сделал?), ведь это, кроме прочего, нельзя назвать самим действием: важно множество отношений, в которые оказались вовлечены действие и его субъект. Отсюда весьма специфический смысл кадра: предварительные чертежи кадрирования, четкие границы кадра, явное устранение закадрового пространства объясняются постоянным обращением Хичкока не к живописи и не к театру, а к коврам, то есть

---

[1] Rohmer et Chabrol. *«Hitchcock»*. Ed. d'Aujourd'hui, p. 124.

[2] Ср.: Narboni, «Visages d'Hitchcock», в: *«Hitchcock Alfred. Cahiers du cinéma»*.

к ткачеству. Кадр напоминает основу, к которой прикреплена цепь действий, тогда как действие образует не более чем подвижный уток, пробегающий вверху и внизу. Теперь становится понятным, отчего Хичкок обычно работает с короткими планами (сколько кадров, столько и планов): каждый план показывает какое-нибудь отношение или его вариацию. Но теоретически единственный план из *«Веревки»* ни в коей мере не является исключением из этого правила: весьма непохожий на план-эпизод Уэллса или Дрейера, двумя способами стремящегося подчинить кадр некоему целому, единственный план Хичкока подчиняет целое (отношения) кадру, довольствуясь приоткрыванием кадра в длину с тем условием, что в ширину он остается закрытым, совершенно так же, как если ткать бесконечно длинный ковер. Как бы там ни было, существенным является то, что действие, так же как и переживание, и перцепция, кадрируются в некоей ткани отношений. Именно эта цепь отношений составляет ментальный образ в противоположность утку действий, перцепций и переживаний.

Следовательно, у полицейского или шпионского фильма Хичкок заимствует особенно бьющее на эффект действие типа «убивать» или «воровать». Поскольку оно входит во множество отношений, о которых не ведают персонажи (но которые зритель уже знает или узн*а*ет до персонажей), оно обладает лишь видимостью поединка, управляющего всеми остальными действиями: оно уже представляет собой нечто иное, так как отношение формирует троичность, возвышающую это действие до уровня ментального образа. Значит, для определения схемы Хичкока недостаточно сказать, что невиновного обвинили в преступлении, которого он не совершал; это было бы ошибочным «сочетанием» и неверной идентификацией «второго», тем, что мы называем индексом двусмысленности. Зато Ромер и Шаброль превосходно проанализировали схему Хичкока: преступник всегда совершает преступление *для* другого, настоящий преступник совершает преступление для невиновного, который вольно или невольно перестает быть таковым. Словом, преступление неотделимо от операции, с помощью которой преступник своим преступлением «обменялся», как происходит в фильме *«Незнакомец в поезде»*, — или даже «отдал» или «возвратил» свое преступление невиновному, как в фильме *«Я признаюсь»*. У Хичкока преступление не совершают: его возвращают, отдают или им обмениваются. Нам представляется, что это самая сильная сторона книги Ромера и Шаброля. Отношение (обмен, дар, возврат...) не довольствуется охватом действия, — оно проникает в него заранее и со всех сторон, превращая его в с необходимостью символический акт. Имеются не только действие и его субъект, убийца и жертва; всегда есть некто третий, и не только случайный или мнимый, каким можно назвать невинного подозреваемого, — но третий фундаментальный, который формируется самими отношениями, от-

ношениями убийцы, жертвы или действия с мнимым третьим. Это вечное утроение охватывает также объекты, перцепции и переживания. Каждый образ, взятый в своем кадре и через свой кадр, должен стать изложением некоего ментального отношения. Персонажи могут действовать, воспринимать и ощущать, но не могут свидетельствовать от имени определяющих их отношений. Ведь это лишь движения камеры и их движения в сторону камеры. Отсюда возникает противоположность между Хичкоком и Actors Studio, а также хичкоковское требование, чтобы актер действовал наипростейшим образом, не волновался в предельных ситуациях, – а остальным займется камера. Это остальное представляет собой наиболее существенное, или ментальные отношения. Камера, а вовсе не диалог, *объясняет*, почему у героя *«Окна во двор»* сломанная нога (фотографии гоночного автомобиля у него в комнате, разбитый фотоаппарат). В *«Саботаже»* именно камера способствует тому, чтобы женщина, мужчина и нож не просто входили в последовательные пары, но еще и вступали бы в настоящие отношения (троичность), в результате которых женщина «возвращает» свое преступление мужчине[1]. У Хичкока никогда не бывает поединков или двойников: даже в фильме *«Тень сомнения»* два Чарли, дядя и племянница, убийца и девушка, свидетельствуют в пользу одного и того же состояния мира, которое для одного оправдывает преступления, а для другой не может быть оправдано, так как произвело такого преступника[2]. Так в истории кино Хичкок предстает как режиссер, мысливший создание фильма как производное не от двух: постановщика и его фильма – а от трех: постановщика, фильма и публики, которая должна в фильм войти, или же публики, чьим реакциям предстоит сделаться неотъемлемой частью фильма (таков эксплицитный смысл «саспенса», ибо публика «узнает» отношения первой)[3].

---

[1] По поводу этих двух примеров, ср.: Truffaut, *«Le cinéma selon Hitchcock»*, p. 165, 79–82. А также на p. 15: «Хичкок – единственный режиссер, умеющий снимать и делать для нас ощутимыми мысли одного или нескольких персонажей, не прибегая к помощи диалога».

[2] Ромер и Шаброль (p. 76–78) дополняют в этом отношении Трюффо, который подчеркивал лишь важность цифры 2 в *«Тени сомнения»*. Они доказывают, что даже тут присутствуют отношения обмена.

[3] Truffaut, p. 14: «Искусство создавать саспенс есть в то же время искусство втягивания публики в дело так, чтобы она принимала участие в фильме. Что касается зрелища, создание фильма теперь становится игрой, в которую играют не двое (постановщик + его фильм), а трое (постановщик + его фильм + публика)». Жан Душе особо выделил эту включенность зрителя в фильм: *«Alfred Hitchcock»*. Ed. de l'Herne. И еще Душе часто обнаруживает троичную структуру в самом содержании фильмов Хичкока (p. 49), например, в фильме *«К северу через северо-запад»* – 1, 2, 3, причем первой действительно является единица (начальник ФБР), второй – двойка (чета героев), а третьей – тройка (трое шпионов). Это как нельзя лучше соответствует пирсовской троичности.

Среди массы превосходных комментаторов (ибо ни один кинорежиссер не послужил объектом для стольких комментариев) неуместно выбирать между теми, кто видит в Хичкоке глубокого мыслителя, и теми, кто считает его всего лишь великим развлекателем. Как бы там ни было, нет необходимости превращать Хичкока в метафизика, платоника и католика, как делают Ромер и Шаброль, – или же в глубинного психолога, как делает Душе. Хичкок скорее является создателем непреложной концепции отношений, теоретической и практической. Не только Льюис Кэрролл, но и бо́льшинство английских мыслителей вообще продемонстрировали, что теория отношений является господствующим разделом логики и может быть сразу и глубочайшей, и очень даже занимательной. Если же Хичкок и затрагивал христианские темы, начиная с первородного греха, то это потому, что они с самого начала включают в себя проблему отношений, что прекрасно известно английским логикам. Отношения, или ментальный образ, – это то, из чего, в свою очередь, исходит и Хичкок, то, что он называет постулатом; и как раз отправляясь от этого базового постулата фильм развивается с математической или абсолютной необходимостью, вопреки неправдоподобию интриги и действия. А раз мы исходим из отношений, то к чему приводит их внешний характер? Может случиться так, что отношения «улетучатся» или внезапно исчезнут, а персонажи не изменятся, но окажутся в пустоте: комедия *«Мистер и миссис Смит»* считается одним из лучших произведений Хичкока как раз из-за открывшейся ее героям истины, что внезапно чета узнает, что поскольку брак их законным не является, они никогда не были мужем и женой. Может случиться и противоположное: отношение «дает потомство» и размножается – и в него входят имеющиеся с самого начала два терма и мнимые третьи, которые к ним присоединяются, вводят новые разделения, или ориентируют отношение в новых направлениях (*«Неприятности с Гарри»*). Может быть, наконец, и так, что сами отношения пройдут через вариации согласно осуществляющим их переменным, а также повлекут за собой изменения в одном или же нескольких персонажах: как раз в этом смысле персонажи Хичкока, разумеется, интеллектуалами не являются, но ощущения, которые можно назвать интеллектуальными, свойственны им больше, чем аффекты, так как они моделируют себя согласно разнообразным взаимодействиям переживаемых ими союзов: «потому что...», «хотя...», «поскольку...», «если...», «если даже...» (*«Секретный агент», «Дурная слава», «Подозрение»*). Во всех этих случаях очевидно то, что отношения вводят сугубую нестабильность между персонажами, ролями, действиями и декором. И моделью этих отношений служит «виновный – невинный». Но также самостоятельная жизнь отношений влечет их по направлению к своего рода равновесию, будь оно безутешным, отчаянным или даже чудовищным: равновесие между невинным и виновным, возвращение каждому из них собственной роли,

«вознаграждение» каждого за его действия хотя и достигаются, но ценой подхода к пределу, который может подорвать или даже стереть множество[1]. Таково безучастное лицо сошедшей с ума жены из фильма *«Не тот человек»*. Здесь Хичкок становится режиссером трагическим: план у него, как всегда в кинематографе, имеет две грани, и одна обращена к персонажам, объектам и действиям в движении, а другая – к целому, постепенно изменяющемуся по мере развертывания фильма. Однако у Хичкока изменяющееся целое затрагивает эволюцию отношений, движущихся от вводимого ими отсутствия равновесия между персонажами к страшному равновесию, обретаемому ими в самих себе.

Хичкок вводит в кино ментальный образ. А это значит, что он превращает отношения в объект образа, который не только добавляется к образам-перцепциям, образам-действиям и образам-переживаниям, но еще и кадрирует, и трансформирует их. У Хичкока возникают «фигуры» нового типа: это фигуры мысли. В действительности ментальный образ сам по себе требует особых знаков, не совпадающих со знаками образа-действия. Часто замечали, что сыщики у Хичкока играют лишь второстепенную роль (кроме тех случаев, когда они полностью вовлечены в отношения, как в фильме *«Шантаж»*) и что индексы (улики) имеют небольшое значение. Зато Хичкок разработал оригинальные знаки, согласно двум типам отношений, естественным и абстрактным. В соответствии с естественным отношением один терм отсылает к другим, входящим в их привычную серию, так что каждый может «интерпретироваться» через другие: это *ярлыки*; но в любом случае возможно, что один из этих термов «выскакивает» за пределы канвы и появляется в условиях, когда он выпадает из серии либо вступает с ней в противоречие, и в этом случае мы будем говорить о *снятии ярлыков*. Следовательно, очень важно, чтобы термы были совершенно обыкновенными для того, чтобы сначала мог отделиться хотя бы один из них: как утверждает Хичкок, птицы из одноименного фильма должны быть обыкновенными. Некоторые случаи, когда Хичкок использовал этот прием, снискали известность: например, в фильме *«Корреспондент-17»* мельница, чьи крылья вращаются в направлении, противоположном движению ветра, или же самолет – распылитель химикатов из фильма *«К северу через северо-запад»*, который появляется там, где нет удобряемого поля. Сюда же относятся и стакан молока, который светится изнутри и потому становится подозрительным (из *«Подозрения»*), и ключ, не лезущий в замок в фильме *«В случае убийства набирайте М»*. Порою снятие ярлыков происходит очень медленно, как в *«Шантаже»*, где мы задаем себе вопрос, действитель-

---

[1] Поэтому можно встретить как высказывания о «сугубой нестабильности образа» у Хичкока (Базен), так и о «странном равновесии» как о пределе, «обусловливающем фундаментальный изъян» человеческой природы (R o h m e r e t C h a b r o l, p. 117).

но ли покупатель сигары нормально вовлечен в обыкновенную серию «клиент – выбор – подготовка – зажигание спички», или же это главный шантажист, пользующийся сигарой и своим ритуалом для того, чтобы на этот раз спровоцировать молодую пару. С другой же стороны, согласно абстрактным отношениям, *символом* мы называем не абстракцию, а конкретный предмет, служащий носителем различных отношений или же вариаций одного и того же отношения персонажа с другими персонажами или с самим собой[1]. В фильме *«Ринг»* такой символ – браслет, в *«Тридцати девяти ступенях»* – наручники, в *«Окне во двор»* – обручальное кольцо. Снятия ярлыков могут совпадать с символами, особенно наглядно это видно в *«Дурной славе»*: у одного из шпионов такую эмоцию возбуждает бутылка, и тем самым она «выскакивает» за пределы естественной серии «вино – погреб – ужин»; а ключ от погреба, который героиня держит в стиснутой руке, является носителем отношений, поддерживаемых ею с собственным мужем, у которого она этот ключ украла; с собственным возлюбленным, которому она собирается его вручить; и с собственной задачей, состоящей в обнаружении того, что находится в погребе. Мы видим, что один и тот же предмет (в данном случае ключ) в зависимости от образов, в которые он входит, может функционировать как символ (*«Дурная слава»*) или же как снятие ярлыка (*«В случае убийства набирайте М»*). В *«Птицах»* первая чайка, набрасывающаяся на героиню, представляет собой явление снятия ярлыка, поскольку она насильственным путем покидает пределы серии, объединяющей ее с собственным биологическим видом, с человеком и Природой. Но тысячи птиц, когда все их виды объединились, – птицы, схваченные в процессах подготовки, атаки и передышки, являются символом: это не абстракции или метафоры, а настоящие птицы в буквальном смысле слова, но показывающие инвертированный образ отношений людей с Природой и естественный образ отношений людей между собой. Снятия ярлыков и символы на поверхностном уровне могут напоминать индексы: на самом деле они радикально от индексов отличаются и составляют два крупных типа знаков ментального образа. Снятия ярлыков суть потрясения естественных отношений (серия), а символы – узлы отношений абстрактных (множество).

Изобретая ментальный образ или образ-отношение, Хичкок пользуется им для того, чтобы отгородить его от множества образов-действий, а также от образов-перцепций и образов-переживаний. Именно здесь основа его концепции кадра. Ментальный образ не только

---

[1] Ярлык и снятие ярлыка в пирсовской классификации знаков отсутствуют. Зато символ есть, хотя и не в том значении, которое предлагаем мы: с точки зрения Пирса, это знак, отсылающий к некоему объекту в силу закона, который может быть, например, ассоциативным и общепринятым, а может быть и условным (в таком случае ярлык является лишь частным случаем символа).

кадрирует остальные, но еще и преобразует их, и проникает в них. Поэтому можно утверждать, что высшим достижением и свершением фильмов Хичкока является подход к пределам образа-движения. И все же некоторые из прекраснейших фильмов Хичкока вызывают предощущение важного вопроса. От его *«Головокружения»* у нас действительно кружится голова; и, разумеется, вызывает головокружение то, что в сердце героини предстает как вариация Того Же Самого с Тем Же Самым, проходящая через все вариации ее отношений с другими (с мертвой женщиной, мужем и инспектором). Но мы не должны забывать и об ином, более обычном головокружении, что чувствует инспектор, который не может влезть по лестнице на колокольню и после этого пребывает в странном созерцательном состоянии, редко встречающемся у Хичкока, а здесь – передающемся всему фильму. А в *«Семейном заговоре»* обнаружение некоторых отношений отсылает к функции ясновидения, пусть даже смехотворной. Еще более прямым способом возникает ментальный образ у героя *«Окна во двор»*, и не просто потому, что он фотограф, но оттого, что он находится в состоянии двигательной беспомощности: он как бы сведен к чисто оптической ситуации. И если верно, что одно из нововведений Хичкока заключалось в том, что он подразумевал участие зрителя в фильме, то не требовалось ли – более или менее очевидным способом – уподоблять зрителям самих персонажей? Но тогда, возможно, неизбежным покажется следующий вывод: ментальный образ является не столько завершением образа-действия и прочих образов, сколько сомнением относительно их природы и статуса. Более того, из-за разрыва сенсомоторных связей под вопрос ставится весь образ-движение. И кризис традиционного кинообраза – то, чего Хичкок желал избежать – все-таки случился после Хичкока, и частично – в связи с его нововведениями.

2

Но можно ли считать кризис образа-действия новым? Разве это не перманентное состояние кинематографа? Ведь во все эпохи фильмы наиболее беспримесного действия ценились за эпизоды, где действия нет, или же за затишье между действиями, за все множество экстрадействий и инфрадействий, которые невозможно было вырезать при монтаже, не исказив фильма (отсюда устрашающая власть продюсеров). Также во все времена возможности кинематографа и его призвание к перемене мест внушали режиссерам желание ограничить или даже устранить единство действия, разложить действие, драму, интригу или историю, и тем самым довести амбиции, уже распространившиеся в литературе, еще дальше. С одной стороны, поставленной

под вопрос оказалась ситуация *САС*: уже не было глобализующей ситуации, которая могла бы сконцентрироваться на решительном действии, но действию или интриге предстояло стать всего лишь одной из составных частей в дисперсивном множестве, в открытой тотальности. В этом смысле прав Жан Митри, демонстрирующий, что Деллюк, сценарист *«Испанского праздника»* Жермены Дюлак, уже стремился погрузить драму в «пыль фактов», из которых ни один нельзя назвать ни первичным, ни вторичным, так что восстановить этот замысел можно лишь проведя особую ломаную линию через все точки и линии фиесты[1]. С другой стороны, аналогичной критике подверглась структура *АСА*: подобно тому как уже не существовало заранее заготовленной истории, не было и заранее сформированного действия, чьи влияния на ситуацию можно было предвидеть, – и кино уже не могло переписывать готовые события, но обязательно должно было добраться до события, находящегося в процессе свершения, – то ли пересекаясь с кинохроникой, то ли провоцируя либо производя ее. Это прекрасно показал Комолли: как бы далеко у многих режиссеров ни заходила подготовительная работа, кино не могло избежать «обходного пути по прямой линии». Всегда имеется момент, в который кино сталкивается с непредвиденным или с импровизацией, с нередуцируемостью живого настоящего к настоящему повествовательному, и камера даже не может начинать работу, не порождая собственных импровизаций – сразу и как препятствия, и как необходимые средства[2]. Эти две темы, открытая тотальность и событие в процессе его свершения, составляют глубинное бергсоновское начало кинематографа как такового.

Между тем кризис, потрясший образ-действие, зависел от множества причин, сказавшихся в полной мере лишь после войны, и некоторые из них оказались социальными, экономическими, политическими и моральными, а прочие – более «своими» по отношению к искусству, литературе и особенно кино. Среди этих причин называли многое: войну и ее последствия, потрясение «американской мечты» во всех аспектах, новое самосознание меньшинств; увеличение количества образов и их инфляция как во внешнем мире, так и в головах публики; влияние на кинематограф новых способов повествования, с которыми экспериментировала литература; кризис Голливуда и старых жанров... Разу-

---

[1] Mitry Jean, *«Esthétique et psychologie du cinéma»*, II. Ed. Universitaires, p. 397.

[2] Comolli Jean-Louis, «Le détour par le direct», *«Cahiers du cinéma»*, no. 209, 211, février et avril 1969. Марсель Л'Эрбье – один из тех, кто лучше всего писал об импровизации на съемочной площадке, неминуемой и «восхитительной», о присутствии документального фильма на всем протяжении художественного, а также о смычке с кинохроникой: «В *"Эльдорадо"* для большего драматизма я воспользовался подлинной процессией, которую я не организовывал. Актеров своих я отпустил...» (ср.: Burch Noël. *«Marcel L'Herbier»*. Seghers, p. 76).

меется, продолжали создавать фильмы и по схемам *САС* и *АСА*: наибольший коммерческий успех всегда им гарантирован, но душа кинематографа находится уже не здесь. Душа кино все больше требует мысли, даже если мысль начинает разрушать систему действий, перцепций и переживаний, которыми до сих пор кино подпитывалось. Мы теперь едва ли станем утверждать, что глобальная ситуация может дать повод к действию, способному ее видоизменить. К тому же мы не считаем, что некое действие может заставить ситуацию раскрыться, пусть даже частично. Утрачиваются даже наиболее «здравые» иллюзии. И прежде всего повсюду оказалось подорванным доверие к цепям «ситуация – действие», «действие – противодействие», «возбуждение – отклик», словом, к сенсомоторным связям, создавшим образ-действие. Реализм, несмотря на все свое неистовство или, скорее, вопреки всему своему буйству, которое так и осталось сенсомоторным, не учитывает этого нового положения вещей, при котором синсигнумы рассеиваются, а индексы затуманиваются. Нам необходимы новые знаки. И образы нового типа, которые можно попытаться отождествить с послевоенным американским кино, рождаются за пределами Голливуда.

Во-первых, образ отсылает уже не к глобализующей или синтетической, а к дисперсивной ситуации. Персонажи многочисленны, редко пересекаются друг с другом и становятся то главными, то вновь второстепенными. Тем не менее это не серия скетчей и не сборник новелл, поскольку они воспринимаются в одной и той же рассеивающей их реальности. Это направление разрабатывает Роберт Олтмен, в особенности в фильмах *«Свадьба»* и *«Нэшвилл»*, с многочисленными звуковыми дорожками и анаморфическим экраном, позволяющим снимать несколько мизансцен одновременно. Город и толпа теряют свой коллективистский и единодушный характер, как это было у Кинга Видора; в то же время город перестает быть «городом сверху», городом стоячим, с небоскребами и резкими наездами камеры вверх; город становится лежачим, горизонтальным или на уровне человеческого роста, и каждый в нем занимается собственным делом, не вмешиваясь в дела других.

Во-вторых, нарушенными оказались мировая линия или волокно, продлевавшее одни события в других или обеспечивавшее согласование между порциями пространства. Следовательно, малая форма *АСА* предстала столь же опороченной, как и большая форма *САС*. Эллипсис перестал быть типом повествования, способом, с помощью которого мы переходим от действия к частично раскрытой ситуации: он принадлежит теперь самой ситуации, а реальность теперь столь же лакунарна, сколь и дисперсивна. Логические последовательности, сочетания и связи намеренно ослабли. Единственной путеводной нитью становится случайность, как происходит в *«Квинтете»* Олтмена. То событие медлит и теряется в период, когда ничего не происходит, – то оно наступа-

ет слишком быстро, но не принадлежит тому, с кем случается (даже смерть). И существуют весьма близкие отношения между следующими аспектами события: дисперсивное, прямое в процессе свершения и никому не принадлежащее. Кассаветес обыгрывает три этих аспекта в *«Убийстве китайского букмекера»* и в *«Запоздалом блюзе»*. Эти события можно назвать «полыми», так как они по-настоящему не затрагивают того, кто их провоцирует или претерпевает: это события, носитель которых, по выражению Люмета, внутренне мертв и спешит от них избавиться. В фильме Скорсезе *«Таксист»* шофер колеблется, совершить ли ему самоубийство или же политическое убийство, и, замещая свои планы финальной кровавой вакханалией, сам ей удивляется, как будто ее осуществление касается его не больше, чем предшествовавшее ему слабоволие. Актуальность образа-действия и виртуальность образа-переживания могут обмениваться между собой с тем бо́льшим успехом, если эти образы сопряжены с одним и тем же безразличием.

В-третьих, действие или сенсомоторная ситуация оказалась заменена прогулкой, бесцельным шатанием и постоянным хождением взад-вперед. Прогулка обрела в Америке формальные и материальные условия для обновления. Происходит она по необходимости, внутренней или внешней, а также из потребности к эскейпизму. Но она утрачивает инициационный аспект, который был ей присущ в путешествиях из немецкого кино (даже в фильмах Вендерса) и который она, вопреки всему, сохранила в путешествии битническом (*«Беспечный ездок»* Денниса Хоппера и Питера Фонда). Она превратилась в прогулку по городу и отделилась от активной и аффективной структуры, которые ее поддерживали, управляли ею, задавали ей направления, пусть даже смутные. Как провести нервное волокно или построить сенсомоторную структуру между шофером из *«Таксиста»* и тем, что он видит на тротуаре в смещении через стекло заднего обзора? А у Люмета все происходит в непрерывных гонках и беготне, на уровне земли, в бесцельных движениях, когда персонажи ведут себя словно автомобильные стеклоочистители (*«Собачий полдень»*, *«Серпико»*). Для современного жанра прогулки наиболее определенным фактом является то, что происходит она в «каком-угодно-пространстве»: на сортировочной станции, на заброшенном складе, сквозь недифференцированную городскую ткань, – в противоположность действию в фильмах старого реализма, развертывавшемуся в квалифицированном пространстве-времени. Как говорил Кассаветес, речь идет о том, чтобы разложить пространство, равно как и историю, интригу или действие[1].

---

[1] Обо всем этом см. прежде всего в журнале *«Cinématographe»*: об Олтмене no. 45, mars 1979 (статья Мараваля), а также no. 54, janvier 1980 (Фьески и Каркассон); о Люмете no. 74, janvier 1982 (Риньери, Себ и Фьески); о Кассаветесе, no. 38, mai 1978 (Лара) и no. 77, avril 1982 (Сильвия Троза и Прад); о Скорсезе. no. 45 (Кюэль).

В-четвертых, мы задаемся вопросом о том, что же поддерживает множество в этом мире, где нет ни тотальности, ни логической связи явлений. Ответ прост: множество образуется благодаря совокупности *клише*, и ничему иному. Ничего, кроме клише, повсюду клише... Эта проблема была поставлена еще Дос Пассосом и новыми приемами, которые он ввел в роман до того, как об этом зародилась мысль в кинематографе: дисперсивная и лакунарная реальность, мельтешение слабо взаимодействующих персонажей; их возможность становиться то главными, то опять второстепенными героями; события, «накладывающиеся» на персонажей и не принадлежащие ни тем, кто их претерпевает, ни тем, кто их вызывает. И получается, что цементируют все это расхожие клише определенной эпохи или текущего момента, звуковые и зрительные лозунги, – и называет это все Дос Пассос терминами, заимствованными из кинематографа, – «киножурналом» и «камерой-глазом» (киножурналы – это сборники новостей, где перемешаны политические и общественные события, разнообразные факты, интервью и популярные песни; а киноглаз – это внутренний монолог «какого-угодно-третьего», которого невозможно идентифицировать ни с одним из персонажей). Эти анонимные клише представляют собой плавучие образы, бродящие по внешнему миру, но также проникающие в каждого и формирующие его внутренний мир, так что каждый обладает в своей душе лишь психическими клише, которыми он думает и чувствует, мыслит о себе и ощущает себя, ибо он сам – клише среди прочих клише в окружающем его мире[1]. Клише психические, оптические и звуковые взаимно подпитываются. Для того чтобы люди смогли вынести друг друга, самих себя и мир, необходимо, чтобы бедствия заполнили их сознание, и чтобы их внутреннее стало подобным внешнему. Такое романтическое и пессимистическое мировоззрение мы встречаем у Олтмена и Люмета. В *«Нэшвилле»* городские места продублированы образами, на которые они вдохновляют, фотографиями, звукозаписью, телевидением; и персонажи в конце концов объединяются вокруг навязшей в зубах песенки. Эта власть звукового клише и пошлой песенки утверждается в фильме Олтмена *«Идеальная пара»*: прогулка (и баллада) (bal(l)ade) обретает здесь свой второй смысл, становясь стихотворением, которое поют и под которое танцуют. В фильме Люмета *«Прощай, храбрец»*, где речь идет о прогулке по городу четверых евреев-интеллектуалов, собравшихся на похороны друга, один из них бродит меж могил, читая мертвецам последние новости из газет. В *«Таксисте»* Скорсезе создает каталог разнообразных психических клише, мельте-

---

[1] Клод-Эдмонд Маньи проанализировал все эти проблемы у Дос Пассоса: *«L'âge du roman américain»*. Ed. du Seuil, p. 125–137. Романы Дос Пассоса оказали влияние на итальянский неореализм; и наоборот, сам Дос Пассос подвергся определенному влиянию «киноглаза» Вертова.

шащих в голове у водителя, — но в то же время и клише оптических и звуковых светящихся неоновых реклам, ряды которых он видит на улицах: да и сам он после совершенного им убийства станет национальным героем на один день, перейдя в состояние клише, хотя событие это принадлежать ему не будет. Наконец, мы уже не можем отличить психическое от физического у героя фильма *«Король комедии»*, дышащего в той же пустоте среди взаимозаменяемых персонажей.

Идея об одном и том же бедственном положении — внутреннем и внешнем, в мире и в сознании — в наиболее мрачном виде была разработана еще английскими романтиками, а именно — Блейком и Кольриджем: люди не смирились бы с невыносимым, если бы те же «основания», что навязываются им извне, не прокрадывались бы к ним изнутри и не подталкивали бы к этому. По мнению Блейка, в мире имеется некая *организация бедствий*, от которых нас, возможно, спасет американская революция[1]. Но вышло так, что Америка придала иное направление этому романтическому вопросу, сформулировав его еще более радикально и технично и посчитав его решение еще более неотложным: и в итоге там наступило царство клише, внутренних и внешних. Так как же не поверить в существование могущественной и слаженной организации, в грандиозный и мощный заговор, нашедший средства для того, чтобы заставить клише циркулировать, перетекая из внешнего мира во внутренний, а из внутреннего — во внешний? Криминальному заговору как организации Власти суждено было в современном мире обрести новые повадки, проследить и показать которые кинематограф стремился изо всех сил. Это уже не целое, как в «черном» фильме американского реализма, не организация, отсылающая к отчетливо выделенной среде и к назначаемым действиям, с помощью которых, словно языком сигналов, преступники общаются (хотя фильмы такого типа по-прежнему снимаются и пользуются большим успехом, например, *«Крестный отец»*). Нет больше магического центра, откуда исходили бы, распространяясь повсюду, гипнотические действия, — как было в двух первых фильмах Ланга о Мабузе. Правда, мы видели эволюцию, которую претерпел в этом отношении Ланг: *«Завещание доктора Мабузе»* оперирует уже не производством тайных действий, а, скорее, монополией на их воспроизводство. Тайная власть смешивается с ее последствиями, со средствами ее осуществления, с ее масс-медиа, радиостанциями, телевизионными компаниями, микрофонами: теперь она работает посредством «механической репродукции образов и звуков»[2]. Это и есть пятое свойство нового образа, и именно оно больше всего вдохновляло послево-

---

[1] О важности этой темы для английского романтизма ср.: Rozenberg Paul, *«Le romantisme anglais»*. Larousse.

[2] Ср.: Kané Pascal, «Mabuse et le pouvoir». *«Cahiers du cinéma»,* no. 309, mars 1980.

енное американское кино. У Люмета заговор представляет собой систему прослушивания, надзора, теле- и радиопередач, и все это делает банда Андерсона из одноименного фильма; в фильме *«Сеть»* город также дублируется разнообразными теле- и радиопередачами и прослушиваниями, которые эта сеть непрестанно проводит, тогда как принц Нью-Йоркский из одноименного фильма записывает весь город на магнитофонную ленту. Фильм Олтмена *«Нэшвилл»* в полной мере схватывает эту операцию, дублирующую город разнообразными клише, которые сам город и производит, дублируя сами клише – внешние и внутренние, оптические или звуковые, а также психические.

Таковы пять внешних свойств нового образа: *дисперсивная ситуация, намеренно ослабленные связи, форма-прогулка, осознание клише, разоблачение заговоров.* Вот он, кризис сразу и образа-действия, и американской мечты. Повсюду сенсомоторная схема вновь ставится под сомнение; Actors Studio становится объектом суровой критики и в то же время претерпевает эволюцию и внутренние разрывы. Так как же может кино изобличить мрачную организацию, создающую клише, если оно само участвует в их изготовлении и распространении, в той же степени, что и пресса, и телевидение? Возможно, особые условия, в которых кино производит и воспроизводит клише, позволят некоторым режиссерам достигнуть такого уровня критической рефлексии, каким они не могли бы располагать за пределами кино. И как раз организация кинематографа способствует тому, что сколь бы тягостен ни был контроль над режиссером, творец располагает хотя бы малой толикой времени, чтобы «совершить» непоправимое. Ему предоставляется шанс извлечь из всевозможных клише Образ и направить его на борьбу с ними, если, конечно, эстетический и политический проекты окажутся способными на позитивную затею... Но вот тут-то американское кино и наталкивается на собственные границы. Все эстетические и даже политические качества, какими оно может обладать, остаются сугубо критическими, и тем самым менее «опасными», чем если бы они проявлялись в проекте позитивного творчества. И в этих случаях критика либо бьет мимо цели, и если что-нибудь и изобличает, то только дурное обращение с техникой и общественными институтами, тем самым пытаясь спасти остатки американской мечты, как это делает Люмет; либо, как у Олтмена, она продолжается, но происходит вхолостую и вырождается в ехидство, довольствуясь пародированием клише вместо создания новых образов. Лоуренс уже говорил о живописи: ярость против клише не ведет к созданию чего-то великого, поскольку она ограничивается пародированием клише; как бы дурно с клише ни обращались, изуродованное и искалеченное, оно не замедлит восстать из пепла[1].

[1] Lawrence D. H., *«Eros et les chiens»*. Bourgois, p. 253–257.

В действительности то, что сыграло на руку американскому кино, – отсутствие удушающей традиции, – теперь оборачивается против него. Ибо кинематограф образа-действия сам породил традицию, от которой в большинстве случаев может уйти лишь в негативную сторону. Великие жанры этого кино – социально-психологический фильм, черный фильм, вестерн и американская комедия – обваливаются либо прокручивают ничем не заполненные кадры. Поэтому для многих великих режиссеров путь эмиграции оказался направлен в обратную сторону, и причины этого связаны не с одним лишь маккартизмом. В действительности в этой сфере в Европе было больше свободы; и великий кризис образа-действия вначале произошел в Италии. Приблизительная периодизация такова: Италия – около 1948 года; к 1958 году – Франция; к 1968 году – Германия.

3

Почему же первой оказалась именно Италия? А не Франция или Германия? Возможно, причина этого – весьма серьезная – лежит вне сферы кино. Под влиянием Де Голля к концу войны Франция исполнилась историческими и политическими амбициями, побудившими французов сыграть роль абсолютных победителей: поэтому Сопротивление – партизан и подпольщиков – требовалось представить в виде подразделения превосходно организованной регулярной армии, а жизнь французов, даже наполненная конфликтами и двусмысленностями, должна была изображаться как вклад в достижение победы. Такие условия не оказались благоприятными для обновления кинематографического образа, который поддерживался в рамках традиционного образа-действия на службе у чисто французской «мечты». В итоге французское кино сумело порвать с традицией довольно поздно и к тому же окольным – рефлексивным или интеллектуальным путем, которым шла «новая волна». Совершенно иначе обстояли дела в Италии: разумеется, она не притязала на лавры победительницы; однако, в отличие от Германии, здесь не было контроля фашистов над кино, – с другой же стороны, итальянские мастера могли изображать движение Сопротивления и жизнь народа в период фашистского гнета без всяких иллюзий. Чтобы все это уловить, требовался лишь новый тип «повествования», способный включить в себя эллиптическое и неорганизованное, – как если бы кино вновь начинало с нуля, поставив под сомнение все достижения американской традиции. А потому, итальянцы смогли интуитивно осознать новый образ в процессе его возникновения. Однако этим мы не сможем объяснить ни одной гениальной черты в первых фильмах Росселлини. Что мы объясняем – так это реакцию некоторых амери-

канских критиков, видевших в них чрезмерные претензии побежденной страны, одиозный шантаж и нечто вроде способа пристыдить победителей[1]. Но тем не менее весьма специфическая ситуация, сложившаяся в Италии, сделала возможным появление неореализма.

Именно итальянский неореализм выработал пять перечисленных выше свойств. В ситуации конца войны Росселлини обнаруживает дисперсивную и лакунарную реальность, и происходит это уже в фильме *«Рим, открытый город»*, но еще больше – в *«Пайзе»*, серии фрагментарных и осколочных встреч, ставящих под сомнение форму образа-действия *САС*. И скорее, именно послевоенный итальянский экономический кризис вдохновил Де Сику, побудив его нарушить форму *АСА*: в *«Похитителях велосипедов»* уже нет мирового вектора или мировой линии, которые продлевали бы или согласовывали бы события; дождь всегда может прервать или отклонить поиски, превратив их в бесцельную прогулку мужчины и ребенка. Итальянский дождь становится символом пустого времени и возможного прерывания действия. И к тому же, похищение велосипеда или даже несущественные события из фильма *«Умберто Д.»* имеют жизненно важное значение для главных героев. Тем не менее, фильм Феллини *«Маменькины сынки»* свидетельствует не только о незначительности событий, но и о сомнительности их логической цепи, а также о непринадлежности их тем, кто их претерпевает, – и все это в новой форме прогулки. В разрушенных или реконструируемых городах неореализм множит «какие-угодно-пространства», городские раковые опухоли, недифференцированную городскую ткань, пустыри, противостоящие детерминированным пространствам из реализма прежнего[2]. А высится на горизонте, вырисовывается на фоне этого мира, навязывает себя в третью очередь вовсе даже не неприкрашенная реальность, но ее двойник, царство клише, внутренних и внешних, в головах и сердцах людей и на всем протяжении пространства. Разве уже *«Паиза»* не предлагает всевозможные клише, возникающие при встрече Италии с Америкой? А в *«Путешествии в Италию»* Росселлини создает каталог клише чистой «итальянщины» в том виде, как ее воспринимают прогуливающиеся буржуа: это и вулкан, и музейные статуи, и христианская святыня... В фильме *«Генерал делла Ровере»* тот же режиссер выводит клишированного героя. Для первых фильмов Фел-

---

[1] Ср. неистовую статью Р.-С. Уоршоу (Warshow), воспроизведенную в сборнике *«Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques»*, p. 140–142. На итальянский неореализм, осмелившийся предложить «иную» концепцию кино, часто брызжут слюной, особенно в Америке. В скандале с Ингрид Бергман этот аспект также присутствует: став приемной дочерью Америки, она не просто бросила свою семью ради Росселлини, но еще и покинула кинематограф победителей.

[2] Ср. два номера журнала *«Cinématographe»*, 42 и 43, décembre 1978, janvier 1979, в особенности – статьи Сильвии Троза и Мишеля Девийе.

лини характерно какое-то своеобразное изготовление, обнаружение и размножение клише, внешних и внутренних: таковы роман-фотография *«Белый шейх»*, фотоанкета из *«Брачного агентства»*, кабаре, мюзик-холлы и цирки, а также незамысловатые песенки (ritournelles), то утешающие, то свидетельствующие об отчаянии. Надо ли обнаруживать великий заговор, который организовал всю эту нищету и для которого в Италии есть конкретное название – Мафия? Так, Франческо Рози в фильме *«Сальваторе Джулиано»* написал портрет бандита без лица, перекроив историю в соответствии с ролями, изготовленными из взаимозаменяемых частей, навязываемых ей никем не назначенной властью, о которой узнаю́т лишь по ее делам.

Неореализм уже очень хорошо знал о поджидавших его технических трудностях и умел изобретать средства для борьбы с ними; как бы там ни было, ему присуща непреложная интуитивная уверенность в рождении этого образа. Что же касается французской «новой волны», то она, в свою очередь, восприняла эту мутацию скорее интеллектуальным и рефлексивным путем. Вот тогда-то форма-прогулка избавляется от пространственно-временн*ых* координат, доставшихся ей еще от старого социального реализма, и начинает иметь значение сама по себе либо как выражение нового общества, нового и беспримесного настоящего: поездки из Парижа в провинцию и обратно у Шаброля (*«Красавчик Серж»* и *«Кузены»*); блуждания, сделавшиеся аналитическими и инструментами анализа души у Ромера (серия *«Назидательных новелл»*) и у Трюффо (трилогия *«Любовь в двадцать лет», «Украденные поцелуи»* и *«Супружеская жизнь»*); расследование-прогулка Риветта (*«Париж принадлежит нам»*); расследование-прогулка Трюффо (*«Стреляйте в пианиста»*) и в особенности Годара (*«На последнем дыхании», «Безумный Пьеро»*). Именно теперь возникает череда очаровательных и трогательных персонажей, почти не озабоченных постигающими их событиями, даже предательством, даже смертью; они претерпевают и вызывают смутные события, которые согласуются между собой так же плохо, как участки «какого-угодно-пространства», сквозь которое пробегают герои. Название фильма Риветта эхом отвечает песенной формулировке Пеги: «Париж не принадлежит никому». А в *«Безумной любви»* того же Риветта нормальное поведение уступает место сумасшедшим позам и взрывным поступкам, нарушающим и действия персонажей, и логическую связность репетируемой ими пьесы. В этом образе нового типа наблюдается тенденция к исчезновению сенсомоторных связей, а также всей сенсомоторной непрерывности, которая была главной чертой образа-действия. И так происходит не только в знаменитой сцене из *«Безумного Пьеро»*: «знаю, что делать», когда прогулка (баллада) незаметно становится поэмой, которую поют и под которую танцуют; это также касается увеличения количества сенсорных и моторных оплошностей, на первый взгляд излишних; движений, дающих промашку: «легкое искривление

перспектив, замедление времени, искаженность жестов» (*«Карабинеры»* Годара, *«Стреляйте в пианиста»* или *«Париж принадлежит нам»*)[1]. Оплошность становится символом нового реализма в противовес отчетливости поступков реализма прежнего. Неловкие объятия, неуклюжие драки и промахи при чирканье спичкой, настоящие сдвиги по фазе в действиях и речи заменяют чересчур совершенные поединки из американского реализма. Эсташ вкладывает в уста одного из персонажей *«Матушки и шлюхи»* такие слова: «Чем больше кажешься фальшивым, тем дальше идешь; фальшь – это что-то потустороннее».

Под этой властью фальши все образы превращаются в клише, иногда потому, что в них показывается неловкость, а иногда оттого, что они изобличают внешнее совершенство. У неуклюжих жестов из *«Карабинеров»* имеется коррелят: открытки, сохранившиеся у героев с времен войны. Внешним, оптическим и звуковым клише служат коррелятом клише внутренние или психические. Возможно, наиболее полное развитие этот элемент получил в новейшем немецком кино: Даниэль Шмид применяет замедленную съемку, делающую возможным раздвоение персонажей, – кажется, будто они находятся в стороне от собственных слов и поступков, а среди внешних клише выбирают те, которые собираются воплотить внутри себя, и все это в постоянной замене внешнего внутренним и наоборот (это характерно уже для фильма *«Голубка»*, но еще больше – для *«Тени ангела»*, где «еврей мог бы быть и фашистом, а проститутка – сутенером...», – в непрерывной карточной игре, когда каждый игрок сам оказывается картой, но картой, разыгрываемой кем-то другим[2]. Если же дела складываются так, то как же не поверить в существование диффузного всемирного заговора, направленного на всеобщее порабощение, распространяющегося в каждом месте «какого-угодно-пространства» и повсюду сеющего смерть? У Годара такие фильмы, как *«Маленький солдат», «Безумный Пьеро», «Made in U. S. A.»* и *«Уик-энд»*, где в конце из маки выходит участник Сопротивления, по-разному свидетельствуют о непостижимом заговоре. Риветт также от фильма *«Париж принадлежит нам»* и до *«Северного моста»*, включая фильм *«Монахиня»*, непрестанно ссылается на мировой заговор, распределяющий роли и ситуации в своего рода игре в гуся, наводящего порчу.

---

[1] Ollier Claude, *«Souvenirs écran»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 58. Роб-Грийе подчеркивал важность детали, «совершающей промашку», а также истины в противоположность веризму: *«Pour un nouveau roman»*. Ed. du Minuit, p. 140.

[2] Ср.: *«Dossier Daniel Schmid»*, Ed. L'Age d'homme, p. 78–86 (в особенности то, что Шмид называет «клише из папье-маше»). Однако же Шмид прекрасно осознает опасность, которая может оставить для кино лишь функцию пародии (p. 78): потому-то клише должны изобиловать лишь ради того, что получается в итоге. В *«Тени ангела»* двое персонажей, еврей и проститутка, выходят за рамки клише, осаждающих их снаружи и изнутри, именно потому, что они сумели сохранить чувство «страха».

Но если все – клише и заговор с целью их взаимообмена и распространения, то на первый взгляд нет другого выхода, кроме кинематографа пародии и презрения, за который часто упрекали Шаброля и Олтмена. А что же тогда имели в виду неореалисты, когда говорили о противоположном, об уважении и любви, необходимых для рождения нового образа? И кино вовсе не остается в пределах негативной или пародийной критики, а вступает на путь высочайшей рефлексии и непрестанно углубляет и развивает ее. У Годара мы обнаруживаем формулы, выражающие суть данной проблемы: если образы превратились в клише как снаружи, так и внутри, то как извлечь из всех этих клише Образ, «просто образ», самостоятельный ментальный образ? Ведь из множества клише *должен* выйти хотя бы один образ... При какой политике и с какими последствиями? Что это еще за неклишированный образ? Где заканчивается клише и начинается образ? И все же если эти вопросы не находят немедленного ответа, то происходит это как раз оттого, что множество ранее перечисленных свойств не составляет искомого ментального образа. Пять свойств (а вместе с ними – психические и физические клише) формируют некую оболочку, предоставляют необходимые внешние условия, но не составляют образа, хотя и делают его возможным. И именно здесь необходимо рассмотреть сходство «новой волны» с Хичкоком и ее отличие от него. «Новую волну» с полным правом можно назвать не столько «хичкоко-хоуксианской», сколько «хичкоко-марксовой». Совершенно так же, как и Хичкок, ее представители стремились добраться до ментальных образов и до фигур мысли (троичность). Но если Хичкок видел в них своего рода дополнение, которому предстояло продолжить и завершить традиционную систему «перцепция-действие-переживание», то «новая волна», напротив, открыла в них некое требование, достаточное для ломки целой системы, требование, отрезающее перцепцию от ее моторного продолжения, действие – от нити, соединяющей ее с ситуацией, а переживание – от его принадлежности или присущности персонажам. Новый образ, следовательно, можно назвать не достижением кино, а его мутацией. И выходит, нужно было стремиться к тому, что постоянно отвергал Хичкок. Новому образу следовало не довольствоваться плетением множества отношений, но еще и формировать новую субстанцию. Его следовало сделать поистине мыслимым и мыслящим, даже если для этого ему пришлось бы стать более «сложным». *Мы видим два условия.* С одной стороны, новый образ как будто предполагает и требует кризис и образа-действия, и образа-перцепции, и образа-переживания, но в итоге порою открывает лишь повсеместные клише. С другой же стороны, кризис этот имеет значение не сам по себе, и его можно назвать лишь негативным условием для возникновения нового мыслящего образа, даже если его придется искать за пределами движения.

Кино-2

Образ-время

Глава I
По ту сторону образа-движения

1

Тем, кто определял итальянский неореализм его общественным содержанием, Базен противопоставил необходимость использования формальных эстетических критериев. По его мнению, речь здесь идет о новой форме реальности, предположительно дисперсивной, эллиптичной, блуждающей или качающейся, оперирующей блоками, имеющей намеренно слабые связи и «плавающие» события. Реальное уже не представлялось и не воспроизводилось, но «имелось в виду». Вместо того чтобы представлять реальность уже дешифрованную, неореализм подразумевал такую реальность, которую необходимо дешифровать, всегда двойственную; поэтому план-эпизод стремился заменить собой монтаж репрезентаций. А это значит, что неореализм изобрел новый тип образа, который Базен предложил назвать «образом-фактом»[1]. Этот базеновский тезис оказался неизмеримо богаче по его последствиям, нежели тот, которому он противостоял: он показал, что неореализм не ограничивался содержанием своих первых проявлений. Общим же для двух тезисов является постановка проблемы на уровне реальности: неореализм производил «больше реальности», формальной или же материальной. Тем не менее мы не уверены, что на уровне реального – формального или содержательного – проблему можно поставить таким способом. Не происходит ли это скорее на уровне «ментального» и в терминах мысли? Если множество образов-движений, перцепций, действий и эмоций вот так поставили с ног на голову, то не случилось ли это прежде всего из-за вторжения нового элемента, который воспрепятствовал продлению перцепции в действии, чтобы вовлечь ее в отношения с мыслью и постепенно подчинить образ требованиям новых знаков, увлекающих его по ту сторону движения?

---

[1] B a z i n, *«Qu'est-ce que le cinéma?»*. Ed. du Cerf, p. 282 (а также все главы о неореализме). Амеде Эфр, подхватив и развив этот тезис Базена, дал ему подчеркнуто феноменологическое выражение: »Du premier au second néo-réalisme». – *«Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques»*.

Когда Дзаваттини определяет неореализм как искусство стыков; фрагментарных, эфемерных, отрывочных и неудачных встреч и столкновений, – что он имеет в виду? Это определение касается *«Пайзы»* Росселлини и *«Похитителей велосипедов»* Де Сики. А в фильме *«Умберто Д.»* Де Сика строит эпизод в знаменитой последовательности, которую Базен приводит в пример: утром в кухню входит молодая служанка, которая делает ряд машинальных жестов, говорящих о том, как она устала: слегка прибирается, струей воды изгоняет муравьев, берет кофемолку; закрывает дверь каблуком-шпилькой. А смотрит она на свой живот: беременная, словно готова произвести на свет всю нищету этого мира. Вот так внезапно, в заурядной или будничной ситуации, в продолжение ряда несущественных, но тем более подчиняющихся простейшим сенсомоторным схемам, жестов, возникает *чисто оптическая ситуация*, на которую маленькая служанка не отвечает и не реагирует. Глаза и живот – вот уже и стык... Разумеется, стыки могут принимать весьма разнообразные формы и даже досягать чего-то из ряда вон выходящего, но при этом сохраняют все ту же формулу. Возьмем великую тетралогию Росселлини, которая отнюдь не свидетельствует о разрыве с неореализмом, а, наоборот, знаменует собой его венец. В фильме *«Германия, год нулевой»* показан ребенок, посетивший чужую страну (потому-то этот фильм упрекали в отсутствии коренной социальной основы, которую считали непременным условием неореализма) и умирающий от увиденного. В фильме *«Стромболи»* выведена иностранка, которой в откровении явился остров, и оно задело ее тем глубже, что она не обнаружила в себе никакой реакции, смягчившей кошмар увиденного, интенсивную и обильную ловлю тунца («это было ужасно...»), вызывающее панику своей мощью извержение вулкана («я погибла, мне страшно, какая тайна, какая красота, о боже...»). В *«Европе-51»* речь идет о женщине из мира бизнеса, которая после смерти сына проходит сквозь ряд каких-угодно-пространств знакомясь с «жизнью толпы», с жизнью трущоб и завода («казалось, я вижу осужденных»). Ее воззрения утрачивают чисто практическую функцию, характерную для взглядов домохозяйки, привыкшей расставлять по местам предметы и людей, а затем она учится всем видам внутреннего зрения, проходит через горе, сочувствие, любовь, счастье и смирение – вплоть до психиатрической больницы, куда ее заточают после «нового процесса Жанны д'Арк»: она видит, она научилась видеть. *«Поездка в Италию»* рассказывет о туристке, которую до глубины души волнует обыкновенная смена образов и визуальных клише; в них она открывает нечто невыносимое, находящееся за пределами того, что она лично может пережить[1]. Таково кино уже не действия, а в*и*дения.

---

[1] Об этих фильмах ср.: Bonnet Jean-Claude. «Rossellini ou le parti pris des choses». *«Cinématographe»,* no. 43, janvier 1979. Этот журнал посвятил неореализму два специальных номера, 42 и 43, под заглавием, подобранным к конкретному случаю: »Le regard néo-réaliste» («Неореалистический взгляд»).

Для неореализма характерно уже отмеченное увеличение числа чисто оптических ситуаций (и звуковых, хотя на заре неореализма синхронного звука еще не было), которые существенно отличаются от сенсомоторных ситуаций образа-действия, характерных для старого реализма. Это, возможно, важнее, нежели начатое импрессионизмом покорение чисто оптического пространства в живописи. Нам возразят, что зритель всегда имеет дело с «описаниями», с оптическими и звуковыми образами, и ничем более. Но суть не в этом. Ведь персонажи на ситуации реагировали, даже будучи немощными, даже со связанными руками (буквально) или с кляпом во рту – и происходило это в силу случайностей действия. Следовательно, зритель воспринимал именно сенсомоторный образ и был ему более или менее сопричастен, так как отождествлял себя с персонажами. Хичкок первым отверг эту точку зрения, включив зрителя в фильм. Но как раз теперь отождествление начинает происходить в обратном направлении: персонаж стал своего рода зрителем. Сколько бы он ни двигался, бегал и волновался, ситуация, в какую он попал, превосходит его моторные способности по всем параметрам и дает ему увидеть и услышать то, на что невозможно ответить или прореагировать. И он не столько реагирует, сколько регистрирует. Он не столько вовлекается в действие, сколько предается созерцанию, будучи им преследуем или же сам его преследуя. *«Одержимость»* Висконти с полным правом считается предтечей неореализма; и что прежде всего поражает зрителя, так это манера, в которой чуть ли не галлюцинаторная чувственность овладевает облаченной в черное героиней. Она больше похожа на визионерку или сомнамбулу, чем на соблазнительницу или влюбленную (впоследствии то же можно будет сказать и о графине из фильма *«Чувство»*).

Вот почему все свойства, какими мы прежде определяли кризис образа-действия: форма баллады (или прогулки); распространение клише; события, которые почти не касаются тех, с кем они происходят, – словом, ослабление сенсомоторных связей, – здесь важны, но только в качестве предварительных условий. Они делают новый образ возможным, но пока еще не формируют его. Составляет же его чисто оптическая и звуковая ситуация, заменяющая дающие сбой сенсомоторные ситуации. Неоднократно подчеркивали роль ребенка в неореализме, особенно – у Де Сики (а впоследствии во Франции у Трюффо): суть здесь в том, что в мире взрослых ребенок почти что обездвижен, но это делает его тем более способным к в*и*дению и слышанию. Точно так же, если в неореализме столь большое значение имеют будничные банальности, то происходит это оттого, что они подчинены автоматическим и уже «смонтированным» сенсомоторным схемам и потому более восприимчивы к малейшим поводам, нарушающим равновесие между возбуждением и ответом (как в сцене с маленькой служанкой из *«Умберто Д.»*), внезапно уклоняясь от законов этого схематизма и проявляясь в визу-

альной и звуковой наготе, неприкрашенности и грубости, делающих эти банальности невыносимыми и придающих им вид наваждения или кошмара. Следовательно, необходим переход от находящегося в кризисе образа-действия к чистому оптико-звуковому образу. Порою он осуществляется посредством эволюции, проходящей через упомянутые нами аспекты: начинается он с фильмов-прогулок (баллад) с ослабленными сенсомоторными связями, а впоследствии достигает чисто оптических и звуковых ситуаций. Порою же в одном фильме сосуществуют оба аспекта, как два уровня, один из которых служит лишь мелодической линией при переходе к другому.

Именно в этом смысле Висконти, Антониони и Феллини, несмотря на все различия между ними, полностью принадлежат неореализму. Фильм *«Одержимость»*, предшественник неореализма, – не только одна из версий знаменитого американского черного романа, и не только перенос действия этого романа на равнину реки По[1]. В фильме Висконти мы присутствуем при чрезвычайно тонком изменении, в начале мутации общего понятия ситуации. В старом реализме, следуя образу-действию, объекты и среды уже обладали собственной реальностью, но это была функциональная реальность, в узком смысле обусловленная требованиями ситуации, даже если эти требования были в равной степени поэтическими и драматическими (например, эмоциональное значение предметов у Казана). Таким образом, ситуация непосредственно продлевалась в действии и претерпевании. Начиная же с *«Одержимости»*, напротив, появляется то, что Висконти впоследствии непрестанно разрабатывал: предметы и среды обретают автономную материальную реальность, в которой становятся ценными сами по себе. Следовательно, для того, чтобы, вторгаясь в прежнюю будничную жизнь, возникло действие или претерпевание, свой взгляд в предметы и среды должны «вкладывать» не только зрители, но и главные герои; им необходимо видеть и слышать вещи и людей. Так произошло с героем *«Одержимости»*, который вступает в своего рода визуальное обладание постоялым двором. То же самое мы наблюдали в *«Рокко и его братьях»*, где показан приезд семьи в незнакомый город, и эта семья, глядя во все глаза и прислушиваясь к каждому шороху, пытается «освоить» и громадный вокзал, и прочие его места. Такой прием мы встречаем везде у Висконти – весь этот инструментарий сред, объектов, предметов мебели, утвари и т. д. И выходит, что ситуация непосредственно в действие

---

[1] Роман Джеймса Кейна *«Почтальон всегда звонит дважды»* экранизировался четыре раза: Пьером Шеналем («Последний поворот», 1939), Висконти (1942), Гарнеттом (1946) и Рейфелсоном (1981). Первая киноверсия родственна французскому поэтическому реализму, а две последних – американскому реализму типа «образ-действие». Жак Фьески провел весьма интересный сравнительный анализ этих четырех фильмов: *«Cinématographe»*, no. 70, septembre 1981, p. 8–9 (см. также его статью об *«Одержимости»*, опубликованную в no. 42).

не продлевается: она уже является не сенсомоторной, как было в реализме, а прежде всего оптической и звуковой, – и перед тем, как в ней формируется действие, использующее ее элементы или вступающее с ними в контакт, она исследуется с помощью органов чувств. В таком неореализме все остается реальным (будь то внутреннее убранство или внешняя обстановка), но между реальностью среды и реальностью действия устанавливаются уже не отношения двигательного продления, а скорее онирические отношения, и притом через посредство свободных органов чувств[1]. Действие как будто не столько довершает ситуацию или сжимает ее, сколько «плавает» в ней. Вот где находятся истоки мечтательного эстетизма Висконти. И фильм *«Земля дрожит»* необычным образом подтверждает эти новые данные. Разумеется, в его первом эпизоде, единственном, который Висконти удалось реализовать, воплощены положение рыбаков, борьба, которую они начинают, и зарождение так называемого классового сознания. Но как раз это эмбриональное «коммунистическое сознание» зависит здесь не столько от борьбы с природой или между людьми, сколько от грандиозного в*и*дения человека и природы, их ощутимого и чувственного единства, из которого исключены «богатые» и которое формирует упование на революцию за пределами провалов плавающего действия: этакий марксистский романтизм[2].

У Антониони, начиная с его первого шедевра, *«Хроники одной любви»*, полицейское расследование, вместо того чтобы следовать методу flashback, преобразует действия в оптические и звуковые описания, тогда как само повествование трансформируется в действия, бессвязные с точки зрения времени (эпизод со служанкой, рассказывающей о прошлом, вновь совершая прошлые поступки, – или же знаменитая сцена с лифтами)[3]. Таким образом, искусство Антониони непрестанно развивается в двух направлениях: во-первых, это изумительное использование пустого времени повседневной банальности; во-вторых, начиная с *«Затмения»*, работа с предельными ситуациями и доведение их до безлюдных пейзажей, до опустошенных пространств, как бы абсорбировавших персонажей и действия и сохранивших лишь некое геофизическое описание, какое-то абстрактное содержимое. Что же касается Феллини, то с первых его фильмов не только зрели-

---

[1] Эти темы проанализированы в книге *«Visconti, Etudes cinématographiques»*, особенно в статьях Бернара Дора (Bernard Dort) и Рене Дюлокена (René Duloquin); ср. в статье Дюлокена, посвященной *«Рокко и его братьям»*, p. 86: «От монументальной миланской лестницы до пустыря персонажи "плавают" среди обстановки, чьих пределов они не досягают. Они реальны, и обстановка также реальна, однако их взаимоотношения с обстановкой реальными не назовешь, ибо они приближаются к мечтаниям».

[2] Об этом «коммунизме» в фильме *«Земля дрожит»* ср.: Guillaume Yves. *«Visconti»*. Ed. Universitaires, p. 17 sq.

[3] Ср. комментарий Ноэля Бёрча, *«Praxis du cinéma»*. Gallimard, p. 112–118.

ща превосходят реальность, но еще и будничное непрестанно организуется как движущееся зрелище, и сенсомоторные цепи уступают место *всякой всячине*, подчиняющейся собственным законам прохождения. Бартелеми Амангуаль так охарактеризовал раннее творчество Феллини: «Реальное делается зрелищем или зрелищным и завораживает всерьез. <...> Будничное отождествляется со зрелищным. <...> Феллини достигает желаемого смешения реального и зрелища», отрицая гетерогенность двух миров и стирая не только дистанцированность, но и само отличие зрителя от зрелища[1].

Оптические и звуковые ситуации неореализма противопоставляются ярко выраженным сенсомоторным ситуациям традиционного реализма. Сенсомоторная ситуация оперирует с хорошо квалифицированной средой в качестве пространства, а также предполагает раскрывающее ее действие или же возбуждает приспосабливающуюся к ней или же модифицирующую ее реакцию. Но чисто оптическая или звуковая ситуация устанавливается в рамках того, что мы назвали «каким-угодно-пространством, лишенным связей или пустым (переход от первого ко второму мы обнаруживаем в *«Затмении»*, где бессвязные куски пространства, переживаемого героиней, – биржа, Африка, аэровокзал – объединяются в самом конце в пустом пространстве, постепенно сливающемся с белой поверхностью экрана). В неореализме сенсомоторные связи имеют значение лишь в связи с недугами, которые их то поражают, то ослабляют, то выводят из равновесия, то уводят в другую сторону как часть кризиса образа-действия. Оптические и звуковые ситуации уже не индуцируются действием и в действии не продлеваются, а значит, не являются ни индексом, ни синсигнумом. Можно, пожалуй, говорить о новых типах знаков, о *сонсигнумах* и *опсигнумах*. И, несомненно, эти новые знаки отсылают к весьма несходным образам. Порою это повседневная банальность, порою – исключительные либо пограничные обстоятельства. Но особенно много здесь субъективных образов, воспоминаний детства, звуковых и визуальных мечтаний, когда персонаж, этот снисходительный зритель самого себя, как в фильмах Феллини, действуя, при этом видит себя в действии. Иногда же, как в фильмах Антониони, изобилуют объективные образы в духе *протокола*, если даже это протокол о несчастном случае, определяемый геометрическим кадром, допускающим между собственными элементами, лицами и объектами, только отношения меры и дистанции, так что действие превращается в перемещение фигур в пространстве (к примеру, поиски пропавшей из фильма *«Приключение»*)[2].

---

[1] Amengual Barthélemy, »Du spectacle au spectaculaire». *«Fellini 1, Etudes cinématographiques»*.

[2] Пьер Лепроон подчеркивал эту тему протокола у Антониони: Leprohon. *«Antonioni»*, Seghers.

Именно в этом смысле критический объективизм Антониони можно противопоставить соучаствующему субъективизму Феллини. В таком случае можно было бы говорить о двух видах опсигнумов — протоколах (constats) и «инстатах», причем первые дают глубокое в*и*дение на расстоянии, тяготеющее к абстракции, а вторые — в*и*дение близкое и плоское, а также индуцирующее сопричастность. Эта оппозиция в некоторых отношениях совпадает с альтернативой, определение которой дал Воррингер: абстракция или вчувствование (Einfühlung). Эстетические воззрения Антониони неотделимы от своеобразной объективной критики (мы больны Эросом, но это потому, что Эрос и сам объективно болен: что стало с любовью, если и мужчина, и женщина теперь выходят из нее столь обессиленными, жалкими и страдающими, и если их действия и реакции одинаково неудачны в начале и в конце ее, к тому же и общество отличается порочностью?), тогда как воззрения Феллини неотделимы от некоей «эмпатии», от субъективной симпатии (он сочувствует даже декадентству, которое хотело бы, чтобы мы любили лишь в мечтах или в воспоминании; он симпатизирует такой любви; он соучаствует в декадентстве, чтобы, может быть, кое-что спасти, насколько это возможно...)[1]. Как у Феллини, так и у Антониони эти проблемы являются более возвышенными и важными, чем общие места, касающиеся одиночества и некоммуникабельности.

Различия — с одной стороны, между банальным и экстремальным, а с другой — между субъективным и объективным — имеют некий смысл, хотя он относителен. Они пригодны для отдельно взятого образа или конкретной последовательности, но не для множества. Они все еще пригодны в отношении образа-действия, который ставят под сомнение, но уже совершенно не годятся для нового, рождающегося, образа. Они обозначают полюса, между которыми происходит непрерывное перетекание. В действительности самые что ни на есть банальные или будничные ситуации выявляют «бездействующие силы», которые накапливаются и становятся равными живой силе предельной ситуации (так происходит в *«Умберто Д.»* Де Сики, где осматриваю-

---

[1] Весьма часто Феллини отстаивал такое сочувственное отношение к декадентству (к примеру, «это процесс, устраиваемый не судьей; это процесс, проводимый соучастником», процитировано Амангуалем, p. 9). И наоборот, Антониони по отношению к миру и возникающим в нем чувствам и персонажам сохраняет критическую объективность, в которой можно усмотреть едва ли не марксистское вдохновение: ср. анализ Жерара Гозлана (Gozlan Gérard, *«Positif»*, no. 35, juillet 1960). Гозлан цитирует один прекрасный текст Антониони: как происходит, что люди с такой легкостью избавляются от бремени своих научных и технических концепций, когда те оказываются недостаточными или неприспособленными к чему-либо, — тогда как к верованиям и «моральным» чувствам привязанность они сохраняют даже тогда, когда те приносят им лишь беды, а сами они даже выдумывают еще более болезненный имморализм? (Текст Антониони воспроизведен Лепрооном, p. 104—106).

щий себя старик понимает, что у него жар). К тому же пустые промежутки времени у Антониони не только показывают банальности повседневной жизни, но еще и накапливают следствия или результат примечательного события, которое не *констатируется* само по себе, а еще и получает объяснение (разрыв между мужем и женой, внезапное исчезновение женщины...). Метод протокола у Антониони всегда имеет одну и ту же функцию, объединяющую пустые промежутки времени и пустые пространства: извлекать все последствия из решающего опыта прошлого после того, как все сделано и сказано. «Когда все сказано, когда основная сцена кажется завершенной, существует то, что приходит впоследствии...»[1].

Что же касается различия между субъективным и объективным, то оно также проявляет тенденцию к утрате собственной важности по мере того, как оптическая ситуация или визуальное описание замещают моторное действие. Фактически мы сталкиваемся с принципом неопределенности, с принципом неразличимости: мы уже не знаем, что в ситуации является воображаемым, а что – реальным, что физическим, а что – ментальным, и не потому, что мы их смешиваем, но оттого, что нам не нужно этого знать, и даже спрашивать об этом неуместно. Все происходит так, как если бы реальное и воображаемое друг за другом бежали и друг в друге отражались, возле точки неразличимости. (К этому мы еще вернемся.) Но когда Роб-Грийе создал свою знаменитую теорию описаний, он начал с определения «реалистического» традиционного описания: оно как раз предполагает независимость от собственного объекта, а стало быть, постулирует различимость реального и воображаемого (как бы их ни смешивали, они все же остаются вполне отличимыми). Совершенно иначе строится неореалистическое описание нового романа: когда оно *замещает* собственный объект, то, с одной стороны, оно его затушевывает или *устраняет* его реальность, которая переходит в воображаемое; с другой же стороны, оно творит в нем всю реальность, которую воображаемое и ментальное *создают* словом и в*и*дением[2]. Воображаемое и реальное становятся неразличимыми. Именно это Роб-Грийе осознает все больше в своих раздумьях о новом романе и кино: самые что ни на есть объективистские детерминации не препятствуют роману и кинематографу наполняться «тотальной субъективностью». Такое положение в зародыше существовало с самого воз-

---

[1] Antonioni, *«Cinéma 58»*, septembre 1958. Об этом же говорит Лепроон, p. 76: «Повествование может прочитываться лишь между строк, сквозь образы, которые представляют собой уже не действие, а последствия».

[2] Robbe-Grillet, *«Pour un nouveau roman»*. »Temps et description». Ed. de Minuit, p. 127. Впоследствии мы будем часто ссылаться на теорию описания из этого текста Роб-Грийе.

никновения итальянского неореализма, что побудило Лабарта назвать ленту *«Прошлым летом в Мариенбаде»* – последним из великих неореалистических фильмов[1].

Уже у Феллини образы могут быть явно субъективными и ментальными, воспоминаниями или призраками, однако же, они не организуются в виде зрелища, не становясь объективными, не выходя за кулисы, в «реальность зрелища; тех, кто его создают, им живут, воспринимают его»: ментальный мир того или иного персонажа населяется другими непрерывно размножающимися персонажами до такой степени, что становится интерментальным, и через уплощение перспектив стремится «к нейтральному и безличному в*и*дению <...> нашего мира, принадлежащего всем» (отсюда значение телепата в фильме *«8 ¹/₂»*)[2]. И наоборот, представляется, что у Антониони самые что ни на есть объективные образы формируются не иначе, как становясь ментальными и переходя в странную невидимую субъективность. И это не только потому, что метод протокола должен применяться к чувствам в том виде, как они существуют в обществе, и извлекать из них последствия в том виде, как они развертываются во внутреннем мире персонажей: больной Эрос представляет собой историю чувств, движущуюся от объективного к субъективному и развивающуюся внутри каждого индивида. В этом отношении Антониони гораздо ближе к Ницше, чем к Марксу; это единственный современный режиссер, возобновивший ницшеанский проект подлинной критики морали, и происходит она «симптоматологическим» методом. Впрочем, еще с одной точки зрения можно заметить, что объективные образы у Антониони, претерпевающие безличное становление, то есть развертывание последствий в рамках повествования, тем не менее испытывают стремительные разрывы, вставки и «бесконечно малые инъекции вневременного». Такова сцена в лифте в *«Хронике одной любви»*. Лишний раз нас отсылают к первой форме «какого-угодно-пространства»: к пространству бессвязному. Связь частей пространства не предзадана, так как она может осуществляться лишь с субъективной точки зрения персонажа, а тот отсутствует или даже исчез – и не просто в закадровое пространство, но в пустоту. Так, в *«Крике»* Ирма становится не только субъективной и навязчивой мыслью героя, спасающегося бегством, чтобы забыться, – но еще и воображаемым взглядом, под которым это бегство происходит и согласует собственные сегменты: взгляд этот становится реальным в момент смерти. Особенно ярко это видно в *«Приключении»*, где неопределенный взгляд пропавшей нависает над парой героев столь тяжело, что сообщает ей постоянное ощущение подглядывания, и как раз этим взглядом объясняется рас-

---

[1] Labarthe André, *«Cahiers du cinéma»*, no. 123, septembre 1961.

[2] Amengual, p. 22.

координированность объективных движений героев, когда они спасаются бегством под предлогом розыска пропавшей. А в *«Идентификации женщины»* все расследование или весь поиск происходит под предполагаемым взглядом уехавшей женщины, о которой мы – в великолепных финальных образах – так и не узн*а*ем, заметила ли она героя, съежившегося на лестничной клетке, или нет. Воображаемый взгляд превращает реальное в нечто воображаемое и в то же время, в свою очередь, становится реальным и возвращает реальность нам. Это напоминает электрическую цепь, которая изменяется, исправляется, производит селекцию и отбрасывает нас. Несомненно, начиная с *«Затмения»*, «какое-угодно-пространство» обретает вторую форму – пространство пустое или покинутое. И дело здесь в том, что от одной последовательности к другой персонажи становятся все более объективно опустошенными, и страдают они не столько от отсутствия другого, сколько от отсутствия самих себя (например, в фильме *«Профессия: репортер»*). А следовательно, это пространство опять же отсылает к утерянному взгляду существа, отсутствующего в мире в такой же степени, что и в самом себе, – и, как выразился Оллье, характеризуя все творчество Антониони, заменяет традиционную драму «своего рода *оптической драмой*, переживаемой персонажем»[1].

Словом, у чисто оптических и звуковых ситуаций могут быть два полюса: объективный и субъективный, реальный и воображаемый, физический и ментальный. Но они порождают опсигнумы и сонсигнумы, организующие непрерывное сообщение между полюсами и обеспечивающие проходы и взаимопревращение в обоих направлениях, благодаря чему полюса тяготеют к точке неразличимости (но не слияния). Такой режим обмена между воображаемым и реальным в полной мере предстает в *«Белых ночах»* Висконти[2].

Французской «новой волне» невозможно дать определение, если упустить из виду то, каким образом ее представители самостоятельно прошли по пути итальянских неореалистов, хотя порою они двигались также и в иных направлениях. Сперва новая волна повторяет ранее описанный путь: от ослабления сенсомоторных связей (прогулка или блуж-

---

[1] Ollier Claude. *«Souvenirs écran»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 86. Именно Оллье проанализировал разрывы и «инъекции» в образах Антониони, а также роль воображаемого взгляда, согласующего части пространства между собой. Можно сослаться также на превосходный анализ Мари-Клер Ропар-Вюйёмье: она показывает, как Антониони переходит не только от бессвязного пространства к пустому, но в то же время от индивида, страдающего от отсутствия другого, к индивиду, страдающему еще более радикально от отсутствия себя в себе и мире («L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni», *«Antonioni, Etudes cinématographiques»*, p. 22, 27–28, этот текст воспроизведен в книге *«L'écran de la mémoire»*, Seuil).

[2] Ср. анализ Мишеля Эстева: Esteve Michel, «Les nuits blanches ou le jeu du réel et de l'irréel», *«Visconti, Etudes cinématographiques»*.

дание, бесцельное шатание, события, не касающиеся героев, и т. д.) в сторону повышения роли оптических и звуковых ситуаций. Здесь также кинематограф в*и*дения вытесняет действие. И если Тати принадлежит новой волне, то это потому, что после двух фильмов-баллад он в полной мере раскрыл то, что эти фильмы-баллады еще подготавливали: бурлеск, действующий посредством чисто оптических и особенно звуковых ситуаций. Годар начинает с необычных баллад, и от фильма *«На последнем дыхании»* до *«Безумного Пьеро»* стремится извлечь из них целый мир опсигнумов и сонсигнумов, которые уже формируют новый образ (в *«Безумном Пьеро»* – переход от ослабления сенсомоторных связей, «знаю что делать», к чистой поэме пения и танца, «линия твоего бедра»). И образы эти, трогательные или же ужасные, постепенно обретают все б*о*льшую самостоятельность, начиная с фильма *«Made in U. S. A.»*, что можно резюмировать так: «свидетель, предоставляющий нам серию беспристрастных описаний (constats) без выводов и логических связей <...>, а также без по-настоящему действенных реакций»[1]. Клод Оллье писал, что с фильма *«Made in U. S. A.»* необузданно галлюцинаторный характер творчества Годара утверждается ради самого себя, в искусстве непрерывно возобновляемого описания, заменяющего собственный объект[2]. Этот описательный объективизм обладает также критическими и даже дидактическими свойствами, оживляя целый ряд фильмов, от *«Двух или трех вещей, которые я о ней знаю»* до *«Спасайся, кто может»*, где рефлексия направлена не только на содержание образа, но и на его форму, средства и функции, его фальсификации и творческую деятельность, на его внутренние отношения между звуковым и оптическим. Годар едва ли сочувствует или же симпатизирует призракам: фильм *«Спасайся, кто может»* позволяет нам присутствовать при разложении сексуального фантазма на его объективно разрозненные элементы, сначала визуальные, потом – звуковые. Но этот объективизм так и не утрачивает свою эстетическую силу. Поначалу служащая политике образа, эстетическая сила воскресает сама собой в *«Страсти»*, где показан свободный рост живописных и музыкальных образов, представляющих собой живые картины, – тогда как на другом полюсе недуги в сенсомоторных цепях приводят к их замедленному действию (заикание работницы и кашель начальника). В этом смысле *«Страсть»* доводит до высочайшей интенсивности то, что готовилось уже в *«Презрении»*, где мы присутствовали при сенсомоторных сбоях у пары героев традиционной драмы и в то же время возносили в небеса оптическую репрезентацию драмы Улисса и взгляд богов, с Фрицем Лангом в качестве

---

[1] Sadoul. *«Chroniques du cinéma français»*, I, 10–18, p. 370.

[2] Ollier, p. 23–24 (о пространстве в фильме *«Made in U. S. A.»*).

заступника. На протяжении всех этих фильмов заметна творческая эволюция, эволюция Годара-визионера.

Фильм Риветта *«Северный мост»*, несомненно, так же совершенен в смысле подведения итогов, что и годаровская *«Страсть»*. Это баллада о двух странных прогуливающихся женщинах, которым грандиозное видение парижских каменных львов приносит чисто оптические и звуковые ситуации в своего рода игре в приносящего порчу гуся: так они по-своему разыгрывают галлюцинаторную драму Дон-Кихота. Но Риветт и Годар как будто исследуют две противоположные стороны одного и того же основания. И дело в том, что у Риветта разрыв сенсомоторных связей в пользу оптических и звуковых ситуаций сопряжен с сочувствующим субъективизмом, с эмпатией, которая чаще всего работает посредством фантазмов, воспоминаний или псевдовоспоминаний и обретает в них несравненные легкость и веселье (*«Селина и Жюли плывут на корабле»* – несомненно, одна из значительнейших французских кинокомедий, сравнимых с творчеством Тати). В то время как Годар вдохновлялся комиксами, наиболее жестоким и невыносимым в них, Риветт погружает свою извечную тему мирового заговора в атмосферу сказки и детской игры. Уже в фильме *«Париж принадлежит нам»* прогулка достигает кульминации в сумеречном фантазме, когда привычные городские места наделяются лишь той реальностью и теми связями, какие придает им наша мечта. А в фильме *«Селина и Жюли плывут на корабле»* после прогулки-преследования молодой женщины ее двойником мы наблюдаем чисто призрачное зрелище и видим девочку, чьей жизни грозит опасность в ходе семейного романа. Двойник или, скорее, «двойница» присутствует при этих сценах и сама с помощью волшебных конфет; затем, благодаря алхимическому напитку, она сама становится героиней «спектакля», у которого теперь нет зрителя, а есть лишь кулисы, – чтобы, наконец, спасти ребенка от его предрешенной судьбы и отправить его на лодке вдаль: невозможно вообразить более веселой феерии. В фильме *«Дуэль»* уже нет необходимости даже в том, чтобы погрузить нас внутрь спектакля, ибо его героини – солнечная женщина и лунная женщина – уже спустились в реальность и с помощью магического камня преследуют, убирают с пути или же убивают остающихся персонажей, которые еще могут выступить в качестве свидетелей.

О Риветте можно было бы сказать, что это наиболее французский из режиссеров новой волны. Национальный колорит здесь не причем – мы имеем в виду скорее французскую предвоенную школу, которая, вслед за живописцем Делоне, открыла, что борьбы между светом и мраком (как в экспрессионизме) нет, а есть чередование и поединок солнца и луны, которые оба – свет, причем для одного характерно круговое и непрерывное движение взаимодополнительных цветов, а для другой – более стремительное и прерывистое движение цветов диссонирующих

и радужных, хотя оба вместе формируют и проецируют на землю вечный мираж[1]. Это происходит в *«Дуэли»*. Это происходит и в *«Карусели»*, где описание, творимое из света и цвета, непрестанно возобновляется, с тем чтобы стереть собственный объект. Вот что Риветт доводит до совершенства в своем искусстве света. Все его героини – это Дочери огня, а все его творчество находится под знаком огня. В конечном счете, если Риветт – наиболее французский из режиссеров, то это в том смысле, в каком Жерара де Нерваля можно назвать французским поэтом par excellence, а можно даже «милым Жераром», певцом Иль-де-Франса, – тогда как Риветт будет певцом Парижа и его окраинных улочек. Когда Пруст задается вопросом, что скрывается за всеми эпитетами, которыми награждали Нерваля, он сам же и отвечает: одни из величайших стихов, какие только существуют в мире, а также само безумие и сами миражи, которым Нерваль поддавался. Ибо если Нерваль жаждал видеть провинцию Валуа и прогуливаться по ней, то ему была необходима именно реальность, «подтверждающая» его галлюцинаторные видения, в которых нам совершенно неведомо, что в настоящем, а что в прошлом, что ментальное, а что физическое. Иль-де-Франс был нужен ему как реальность, создаваемая его словом и в*и*дением, как объективное его чистой субъективности: он «освещается грезой», в нем солнечная и лунная «голубовато-пурпурная атмосфера»[2]. То же самое можно сказать и о Риветте с его жаждой Парижа. И здесь мы опять же должны сделать вывод, что с точки зрения оптико-звукового образа различию между объективным и субъективным присущ лишь непостоянный и относительный смысл. В высшей степени субъективный, сочувствующий субъективизм Риветта является вполне объективным, поскольку он творит реальное силою визуального описания. И наоборот, в высшей степени объективный, критический объективизм Годара можно назвать вполне субъективным, так как он заменял реальный объект зри-

---

[1] Ранее мы рассматривали этот особый смысл света в довоенной французской школе, особенно – у Гремийона. Однако Риветт доводит его до некоего высшего состояния, и здесь он разделяет наиболее глубокие концепции Делоне: «В противоположность кубистам, Делоне не ищет тайны обновления в представлении предметов, а точнее говоря, света на уровне предметов. Он считает, что свет создает предметы сам, независимо от его отражений на материи. <...> Если же свет разрушает объективные формы, то в компенсацию за это он приносит с собой собственные порядок и движение. <...> Вот тут-то Делоне и открывает, что движения, одушевляющие свет, отличаются друг от друга в зависимости от того, идет ли речь о Солнце или же о Луне. <...> С двумя основными картинами света в движении он ассоциирует образ мироздания в форме земного шара, представляемого как место вечных миражей» (Francastel Pierre. *«Du cubisme a l'art abstrait, Robert Delaunay»*. Bibliothèque de l'Ecole pratique des hautes études, p. 19–29).

[2] Proust, *«Contre Sainte-Beuve»*, »Gérard de Nerval». Заключает свой анализ Пруст замечанием о том, что «средний» мечтатель не увидит мест, которые ему пригрезились, ибо это всего лишь мечты, а вот мечтатель настоящий увидит их воочию с тем большим основанием, что это всего лишь грезы.

тельным описанием и вводил это описание «внутрь» индивида или предмета (*«Две или три вещи, которые я о ней знаю»*)[1]. С обеих сторон описание стремится к точке неразличимости между реальным и воображаемым.

Теперь зададимся вопросом: почему крах традиционных сенсомоторных ситуаций, какими они были в старом реализме или в школе образа-действия, дает возможность появиться лишь чисто оптическим и звуковым ситуациям, опсигнумам и сонсигнумам? Можно заметить, что Роб-Грийе, по крайней мере в начале своего рассуждения, был еще более строг: он отвергал не только осязательные ощущения, но даже звуки и цвета, как слишком далекие от метода протоколирования и чересчур тесно связанные с эмоциями и реакциями, и сохранял лишь визуальные описания, состоящие из линий, плоскостей и мер[2]. Во многом благодаря кинематографу он изменил свою точку зрения, обнаружив дескриптивное могущество цвета и звуков в той мере, в какой последние заменяют, стирают и воссоздают сам объект. Но и более того, осязательные ощущения могут сформировать чисто чувственный образ, если только рука откажется от своих хватательных и двигательных функций ради того, чтобы удовольствоваться чистым прикосновением. У Херцога мы ощущаем чрезмерность усилия, направленного на представление взору сугубо осязательных, тактильных образов, которые характеризуют «беззащитные» существа и сочетаются с грандиозными вид*е*ниями галлюцинирующих[3]. Но именно Брессон, и к тому же совершенно иным способом, превратил осязание в зрительный объект как таковой. Визуальное пространство Брессона фактически является осколочным и бессвязным, но части его подвергаются постепенному согласованию вручную. Стало быть, рука в образе играет роль, бесконечно превосходящую сенсомоторные требования к действию, и с точки зрения передачи эмоций даже заменяет собою лицо, — а с точки зрения перцепции участвует в конструировании пространства, адекватного решениям духа. Так, в фильме *«Карманник»* такую роль играют руки

---

[1] Уже по поводу фильма *«Жить своей жизнью»* Годар утверждал, что «внешняя сторона вещей» должна позволить передать «чувство внутреннего»: «Как же передать внутреннее? Что ж, надо именно разумно оставаться снаружи», как делают живописцы. И Годар сообщает, что в *«Двух или трех вещах...»* «субъективное описание» добавляется к «объективному описанию» ради передачи некоего «ощущения совокупности (*«Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard»*. Belfond, p. 309, 394–395).

[2] Robbe-Grillet, p. 66.

[3] Эммануэль Каррер прекрасно продемонстрировал эту «попытку приблизиться к тактильным ощущениям» (*«Werner Herzog»*. Edilig, p. 25) не только в *«Стране молчания и мрака»*, где на сцену выведены слепо-глухие, но и в фильме *«Каждый за себя, Бог против всех»*, где сосуществуют величественные фантастические видения и мелкие тактильные жесты (например, когда Каспар Хаузер пытается думать, он сжимает пальцы).

троих сообщников, соединяющих куски пространства на Лионском вокзале — и не совсем в той мере, в какой они берут предмет, но постольку, поскольку они слегка к нему прикасаются, останавливают его движение, придают ему иное направление, передают ему собственную энергию и заставляют его вращаться в этом пространстве. Рука дублирует свою функцию схватывания предмета функцией объединения пространства, но, следовательно, и глаз как целое дублирует собственную оптическую функцию функцией хватательной, согласно формуле Ригля, определяющей, что взгляду свойственно прикосновение. У Брессона опсигнумы и сонсигнумы неотделимы от подлинных тактисигнумов, которые, возможно, упорядочивают отношения между ними (в этом и состоит оригинальность «каких-угодно-пространств» у Брессона).

2

Хотя Одзу в самом начале и испытал влияние некоторых американских режиссеров, он первым разработал чисто оптические и звуковые ситуации в японском контексте (тем не менее использовать звук он стал довольно поздно, в 1936 г.). Европейцы ему не подражали, но «нагнали» его собственными средствами. И все же изобретателем опсигнумов и сонсигнумов считается именно Одзу. В его творчестве используется форма прогулки (или баллады) (bal(l)ade) — путешествие на поезде, поездка на такси, экскурсия на автобусе, велосипедный или пеший поход: поездка деда с бабкой из провинции в Токио и обратно, последние каникулы девушки в обществе матери, тайное бегство старика... Что же касается объекта, то это повседневная рутина, например, семейная жизнь в японских домах. Движения камеры становятся все реже: тревеллинги представляют собой медленные и незаметные «блоки движения»; камера всегда находится внизу и чаще всего в фиксированном и фронтальном положении или производит съемку под постоянным углом; вместо наплывов используется простой *монтажный кадр* (cut). То, что могло бы показаться возвращением к «примитивному кино», на самом деле представляет собой выработку поразительно трезвого современного стиля: монтаж-разрез, господствующий в современном кинематографе, служит переходом или чисто оптическими знаками препинания между образами, он работает непосредственно и отвергает всяческие синтетические эффекты. В равной мере здесь затронут звук, так как монтаж планов может являться и кульминацией метода «один план, одна реплика», заимствованного из американского кино. Но в последнем случае, например у Любича, речь шла о функционировании образа-действия как индекса. А вот Одзу модифицирует смысл этого метода, что на сей раз свидетельствует об исчезновении интриги: образ-дей-

ствие уступает место чисто визуальному образу того, кто персонажем *является*, и звуковому образу того, что он *говорит*, а сущность сценария образуют совершенно банальные природа и диалоги (именно поэтому значение здесь имеют лишь подбор актеров сообразно их физическому и нравственному обличью, а также детерминация «какого-угодно» диалога при отсутствии четкого сюжета)[1].

Очевидно, что этот метод с самого начала постулирует незаполненные промежутки времени и размножает их на протяжении фильма. Разумеется, по мере развития действия можно прийти к выводу, что пустые промежутки важны не только сами по себе, но вбирают в себя воздействие чего-то важного: они продлевают план или реплику достаточно длительной тишиной или пустотой. Однако же у Одзу совершенно нет различий между примечательным *и* заурядным, между предельными *и* банальными ситуациями, ибо одни являются следствием других или же в них просачиваются. И мы не можем согласится с Полом Шрадером, когда он противопоставляет как две фазы, с одной стороны, «будничное», а с другой – «решающий момент», «диспропорции», взрывающие ежедневную рутину необъяснимыми эмоциями[2]. Строго говоря, такое различение представляется более пригодным для неореализма. У Одзу же все заурядно или банально, даже смерть и мертвецы, которые всего лишь объект естественного забвения. Знаменитые сцены внезапных слез (например, в фильме *«Вкус сайры»* отец начинает тихо плакать после того, как его дочь выходит замуж; в *«Поздней весне»* дочь чуть-чуть улыбается, глядя на уснувшего отца, а затем к ее глазам подступают слезы; или же в *«Последнем капризе»*, когда дочь язвительно отзывается об умершем отце, а затем разражается рыданиями) не обозначают «сильное время», противопоставляемое «слабым временам»

---

[1] Richie Donald. *«Ozu»*. Ed. Lettre du blanc: «Когда Одзу смог черпать силу в самих своих темах, и резко выступил против написания сценариев, он уже почти не задавался вопросом, какую историю ему хотелось рассказать. Он скорее спрашивал себя, какими людьми будет населен его фильм. <...> Каждому персонажу давалось имя совершенно так же, как условный набор общих характеристик, свойственных его семейному положению, отцу, дочери или тетке, – но у него было мало различимых черт. Персонаж рос или, скорее, рос диалог, наделявший его жизнью <...> и все это помимо каких бы то ни было ссылок на интригу или историю. <...> Даже если начальные сцены изобиловали диалогами, внешне те не вращались вокруг какой-либо отчетливой темы. <...> Персонаж, следовательно, создавался и моделировался почти исключительно «сквозь» разговоры, которые он вел» (p. 15–26). О принципе «один план, одна реплика» ср. p. 143–145.

[2] Schrader Paul, *«Transcendantal style in film: Ozu, Bresson, Dreyer»* (выдержки в *«Cahiers du cinéma»*, no. 286, mars 1978). В противоположность Канту, американцы не делают существенного различия между трансцендентальным и трансцендентным: отсюда тезис Шрадера, будто у Одзу есть склонность к «трансцендентному», и эту же склонность он обнаруживает у Брессона и даже у Дрейера. Шрадер различает три «фазы трансцендентального стиля» Одзу: будничное, решающее и «стазис» как выражение самого трансцендентного.

повседневной жизни, и здесь нет никаких причин ссылаться на взрыв подавленной эмоции как на «решающее действие».

Философ Лейбниц (в общем-то знакомый с китайской философией) показал, что мир состоит из групп событий, которые регулярно формируются и сходятся, повинуясь обыкновенным законам. Однако события и эпизоды предстают перед нами лишь небольшими частями и шиворот-навыворот, так что мы считаем разрывы, диспропорции и несогласованности чем-то необычным. Морис Леблан написал превосходный роман-фельетон, наполненный мудростью дзен: герой его, Бальтазар, «профессор повседневной философии», учит, что в жизни нет ничего примечательного или необычного, даже в высшей степени странные приключения можно без труда объяснить, и все состоит из заурядного[1]. Следует лишь сказать, что из-за естественно слабых связей при сочетании пределов (термов) серий последние постоянно «опрокидываются» и предстают в беспорядке. Заурядный терм выходит за пределы надлежащей последовательности и неожиданно появляется в середине другой последовательности заурядных термов, по отношению к которой он принимает видимость «сильного» момента, примечательной или сложной точки. Регулярность серий, обыденную непрерывность мироздания нарушают именно люди. Существует время для жизни, время для смерти, время для матери и время для дочери, но люди их смешивают, повергают в беспорядок, вызывают между ними конфликты. Одзу полагает, что жизнь проста, а человек непрестанно ее усложняет, «мутя спящую воду» (как три кума в фильме *«Поздняя осень»*). Если же после войны творчество Одзу совершенно не постиг упадок (хотя тогда порой заявляли об упадке кинематографа, то произошло это потому, что в послевоенный период эта мысль японского режиссера не только подтверждалась, но и обновлялась, усиливая звучание темы противопоставленных поколений и выходя за ее рамки: американская повседневность сотрясла японскую, и это столкновение двух будничностей выражается даже в цвете, когда красная кока-кола или желтый пластик безжалостно вторгаются в неброские акварельные тона японской жизни[2]. И, как говорит один из персонажей *«Вкуса простой пищи»:* а что, если бы вышло по-другому и саке, сямисэн (национальный японский трехструнный музыкальный инструмент. — *прим. пер.*) и парики гейш внезапно вторглись в будничную рутину американцев?.. Здесь нам кажется, что, в противоположность утверждению Шрадера, в решающий момент или в минуту явного разрыва с повседневностью природа ни во что не вмешивается. Великолепие, скажем, заснеженной горы,

---

[1] Leblanc Maurice. *«La vie extravagante de Balthazar»*. Le livre du poche.

[2] О цвете у Одзу ср. замечания Рено Безомба: Bezombes Renaud, *«Cinématographe»*, no. 41, novembre 1978, p. 47; no. 52, novembre 1979, p. 58.

говорит нам лишь одно: «Все заурядно и регулярно, все будднично!» Природа довольствуется тем, что завязывает разорванное человеком; она вновь воздвигает то, что человек видит разрушенным. Когда же персонаж на мгновение выходит из семейного конфликта или же, например, прекращает бдение над мертвым, чтобы предаться созерцанию заснеженной горы, то кажется, будто он стремится упорядочить серии, нарушенные в доме, но восстанавливаемые неподвижной и регулярной Природой. Это напоминает уравнение, в котором мы находим основание внешних разрывов, «поворотов и возвратов, верхов и низов», если следовать формуле Лейбница.

В будничной жизни сохраняются лишь слабые сенсомоторные связи, а образ-действие заменяется чисто оптическими и звуковыми образами, опсигнумами и сонсигнумами. У Одзу уже нет мировой линии, связывающей решающие моменты между собой, а мертвых с живыми, как было у Мидзогути; нет у него и пространства-дыхания, или Охватывающего, которое скрывает глубокий вопрос, как было у Куросавы. Пространства Одзу возвышены до уровня «каких-угодно-пространств» — то посредством бессвязности, то через пустоту (здесь Одзу также может считаться одним из первооткрывателей). Ложные согласования взгляда, направления и даже положения предметов становятся постоянными и систематическими. Случай с движением кинокамеры дает хороший пример бессвязности: в *«Поре созревания пшеницы»* героиня на цыпочках идет по ресторану, а затем внезапно кого-то замечает, — камера же пятится, чтобы сохранить ее в центре кадра; затем камера движется по коридору, но этот коридор уже не в ресторане, а в доме героини, куда она вернулась. Что же касается пустых пространств без персонажей и движения, то это безлюдные интерьеры и пейзажи; «пустая натура». У Одзу они обретают автономию, которой обладают не впрямую даже в неореализме, все же сохраняющем за ними внешне относительный (по отношению к повествованию) смысл или оставляющем их как результат (после того как угасло действие). Они достигают абсолюта, будучи чистым созерцаемым, и способствуют мгновенному достижению тождественности между ментальным и физическим, реальным и воображаемым, субъектом и объектом, миром и «я». Частично они соответствуют тому, что Шрадер называет «стазисами», Ноэль Бёрч — «ударами подушками» (pillow-shots), а Ричи — «натюрмортами». Проблема в том, чтобы узнать, не требуется ли установить какие-либо различия в рамках самой этой категории[1].

---

[1] Можно сослаться на «удар подушкой» и его функции у Ноэля Бёрча: «откладывание» присутствия человека, переход к неодушевленности, но также и в обратную сторону: нечто стержневое, эмблема, уплощение образа, живописная композиция (*«Pour un observateur lointain»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 175–186). Мы же задаемся лишь вопросом о том, не следует ли различать в этих «ударах подушкой» два различных явления. То же касается и «натюрмортов» Ричи, p. 164–170.

Между пустым пространством или ландшафтом и натюрмортом в собственном смысле слова, разумеется, много сходного, общих функций и неощутимых переходных оттенков. Но это не одно и то же, и пейзаж нельзя смешивать с натюрмортом. Пустое пространство прежде всего обретает смысл через отсутствие возможного содержания, тогда как натюрморт определяется присутствием и составом объектов, завернутых в самих себя или же становящихся собственной оболочкой: таков продолжительный план с вазой почти в самом конце *«Поздней весны»*. Такие предметы завертываются сами в себя не обязательно в пустоте: они могут давать персонажам возможность жить и говорить посреди некоей размытости, как происходит в натюрморте с вазой из фильма *«Женщина из Токио»* или же в натюрморте с фруктами и клюшками для гольфа из фильма *«Что забыла госпожа?»*. Это напоминает Сезанна: его пустые или разорванные ландшафты строятся по иным композиционным принципам, нежели настоящие натюрморты. Иногда мы колеблемся в выборе между теми и другими – настолько их функции могут сочетаться, а переходные оттенки – становиться тонкими: у Одзу такова, например, превосходная композиция с бутылкой и маяком в начале *«Повести о плавучих травах»*. И все же различие здесь представляет собой различие между пустотой и наполненностью, которое в китайской и японской мысли играет всевозможными оттенками и связями, как двумя аспектами созерцания. Если же пустые пространства – внутренние и внешние – образуют чисто оптические (и звуковые) ситуации, то натюрморты служат изнанкой и коррелятом последних.

Ваза из *«Поздней весны»* вставлена между полуулыбкой девушки и подступающими слезами. Тут есть становление, изменение, переход. Но вот форма того, что изменяется, сама не изменяется и непреходяща. Это время, время «собственной персоной», «частица времени в чистом состоянии»: непосредственный образ-время, наделяющий то, что изменяется, формой неизменной, но претерпевающей изменение. Ночь, превращающаяся в день, или день, становящийся ночью, отсылают к натюрморту, на который, ослабевая или усиливаясь, падает свет (*«Женщина этой ночи»*, *«Соблазн»*). Натюрморт и есть время, ибо все изменяющееся располагается во времени, но время само по себе не изменяется, – оно само может изменяться разве что в ином времени, и так до бесконечности. В момент, когда кинематографический образ больше всего приближается к фотографии, он также радикальнее всего от нее отличается. Натюрморты Одзу обладают длительностью – десять секунд вазы: длительность здесь представляет собой как раз репрезентацию пребывающего сквозь последовательность изменяющихся состояний. Велосипед также может длиться, то есть репрезентировать недвижную форму движущегося, при условии, что он будет пребывать, оставаться неподвиж-

ным, прислоненным к стене (*«Повесть о плавучих травах»*). Велосипед, ваза и натюрморты – это чистые и непосредственные образы времени. Каждый из них представляет собой время – всякий раз, в тех или иных условиях того, что изменяется во времени. Время – это полнота, то есть незнакомая форма, заполненная изменением. Время – это «зрительный запас событий в их точности»[1]. Антониони писал о «горизонте событий», но отмечал, что это слово западный человек понимает двояко: банальный горизонт нашей жизни, недоступный и вечно пятящийся космологический горизонт. Отсюда в западном кино существует разделение на европейский гуманизм и американскую научную фантастику[2]. Антониони писал, что у японцев дела обстоят не так, ибо научной фантастикой они почти не интересуются: у них космическое и повседневное, длящееся и изменяющееся связывает один и тот же горизонт, – и это одно и то же время, как неизменная форма изменчивого. Именно так природа или стазис получают, согласно Шрадеру, определение как форма, связывающая повседневное в «нечто унифицированное и перманентное». Здесь нет необходимости ссылаться на трансцендентность. В будничной банальности образ-действие и даже образ-движение стремятся к исчезновению в пользу чисто оптических ситуаций, однако последние обнаруживают связи нового типа, уже не являющиеся сенсомоторными и вовлекающие «освобожденные» органы чувств в непосредственные отношения со временем и мыслью. Таково весьма специфическое продление опсигнума: оно делает время и мысль ощутимыми, видимыми и звучащими.

3

Чисто оптическая и звуковая ситуация не продлевается в действии, но она действием и не индуцируется. Она способствует схватыванию; считается, что она помогает схватить нечто непереносимое, нестерпимое. Это не грубость типа нервной агрессивности и жестокого насилия, которые можно всегда извлечь из сенсомоторных отношений в образе-действии. Речь и не об ужасных сценах, хотя порою тут бывают трупы и кровь. Речь идет о чем-то слишком могущественном, слишком несправедливом, быть может, и о слишком прекрасном, а значит, превосходя-

---

[1] D ô g e n. *«Shôbôgenzo»*. Ed. de la Différence.

[2] Ср.: A n t o n i o n i, «L'horizon des événements» (*«Cahiers du cinéma»*, no. 290, juillet 1978, p. 11), где подчеркивается европейский дуализм. В последующем же интервью Антониони кратко высказывается на ту же тему, отмечая, что японцы ставят эту проблему иначе (no. 342, décembre 1982).

щем наши сенсомоторные способности. Вулкан из фильма *«Стромболи»*: слишком грандиозная для нас красота, слишком сильная печаль. Это может быть не только предельной ситуацией, как в случае с извержением вулкана, но и банальнейшей: обыкновенный завод или пустырь. Так, в *«Карабинерах»* Годара активистка выкрикивает какие-то революционные клише; но она обладает красотой, столь нестерпимой для ее палачей, что они вынуждены прикрыть ее лицо платком. И этот платок, еще вздымаемый от дыхания и шепота («братья, братья, братья...»), становится невыносимым для нас, зрителей. В этом образе имеется нечто слишком сильное. Такую цель поставил перед собой еще романтизм: схватывать невыносимое или нестерпимое, силу страданий, — и благодаря этому становиться визионерским, превращать чистое в*и*дение в средство познания и действия[1].

И все же в том, на в*и*дение чего мы притязаем, разве не одинаковое количество, с одной стороны, призраков и мечтаний, а с другой — объективного восприятия? Кроме того, разве нам не присуща субъективная симпатия по отношению к нестерпимому и эмпатия, проницающая то, что мы видим? Но ведь это означает, что нестерпимое само неотделимо от откровения или озарения, как от третьего глаза. Феллини не столько симпатизирует декадентству, сколько продлевает его, «растягивает» его смысл «до невыносимого», и открывает под его оболочкой, лицами и жестами «подпольный» или неземной мир, и тогда «тревеллинг становится средством отрыва от земли, доказательством нереальности движения», а кино превращается в средство уже не распознавания, а познания, «наукой визуальных впечатлений, обязующих нас забыть привычную логику и привычки нашей сетчатки»[2]. Сам Одзу является не стражем традиционных или реакционных ценностей, а величайшим критиком повседневной жизни. Даже из несущественного он извлекает нестерпимое при условии распространения на повседневную жизнь силы созерцания, исполненного симпатии или сострадания. Важное — это всегда персонаж или зритель, а оба вместе становятся визионерами. Чисто оптическая и звуковая ситуация пробуждает функцию ясновидения, это одновременно и призрак, и протокол, и критика, и сострадание, — тогда как сколь бы неистовыми ни были сенсомоторные ситуации, они обращаются к прагматической визуальной функции, которая «терпит» или «выносит» почти все что угодно, как только попадает в систему действий и реакций.

Как в Японии, так и в Европе марксистская критика выступала с обличениями этих фильмов и их «отрицательных» персонажей, слишком пассивных, то буржуазных, то невротических или марги-

---

[1] Поль Розенберг именно в этом усматривает суть английского романтизма: Rozenberg Paul. *«Le romantisme anglais»*.

[2] Le Clezio J.-M.-G., «L'extra-terrestre», в: *«Fellini, l'Arc»*, no. 45, p. 28.

нальных, и к тому же замещающих действие, способное изменить ситуацию, «смутным» в*и*дением[1]. И действительно, персонажи кинобаллад кажутся неприкаянными, их мало интересует даже то, что с ними происходит, как у Росселлини, когда иностранка обнаруживает некий остров, а обывательница – завод; или у Годара, выведшего на сцену поколение Безумного Пьеро. Но ведь как раз слабость моторных «цепей» и слабые связи способны к обнаружению мощных сил дезинтеграции. Таковы полные странной встревоженности персонажи Росселлини, странно плывущие по течению герои Годара и Риветта. На Западе, как и в Японии, они схвачены в процессе мутации, а сами они – мутанты. По поводу *«Двух или трех вещей...»* Годар говорил, что *описывать* означает наблюдать мутации[2]. Мутация послевоенной Европы, мутация американизированной Японии, мутация Франции в 1968 году: это не тот кинематограф, что отворачивается от политики; он становится насквозь политичным, но необычным способом. У одной из двух прогуливающихся героинь *«Северного моста»* Риветта есть все черты неожиданной мутации: вначале она обладает способностью обнаруживать Максов, членов организации, ставящей целью порабощение всего мира; затем, путем метаморфозы, она завертывается в кокон, а впоследствии ее принимают в эту организацию. То же касается и двусмысленности *«Маленького солдата»*. Новый тип персонажей возник в новом кино. Именно потому, что происходящее с ними им не принадлежит, касается их лишь наполовину, они могут извлекать из события нередуцируемую часть происходящего: эта часть неисчерпаемых возможностей и образует невыносимое, нестерпимое, судьбу визионера. Здесь требуется новый тип актеров: не только непрофессиональные актеры, с которыми завязал отношения ранний неореализм, но и такие, которых можно было бы назвать профессиональными неактерами или, точнее говоря, «актерами-медиумами», способными не столько действовать, сколько видеть и направлять в*и*дение, и, помимо этого, то оставаться немыми, то поддерживать какой угодно нескончаемый разговор, но только не вести диалог (во Франции таковы, например, Бюлль Ожье и Жан-Пьер Лео)[3].

---

[1] О марксистской критике эволюции неореализма и его персонажей ср.: *«Le néo-réalisme, Etudes cinématographiques»*, p. 102. А о марксистской критике в Японии, в частности, направленной против Одзу ср.: B u r c h N o ë l, p. 283. Следует подчеркнуть, что во Франции новая волна и ее визионерский аспект встретили живейшее понимание Садуля.

[2] Ср.: *«Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard»*, p. 392.

[3] Марк Шеври (Chevrie) анализирует игру Жан-Пьера Лео как «медиум» и в терминах, близких к излюбленным Бланшо (*«Cahiers du cinéma*, no. 351, septembre 1983, p. 31–33).

Будничные и даже предельные ситуации еще ничего не говорят о редкостном или необыкновенном. Это всего лишь вулканический остров бедных рыбаков... Мы сталкиваемся со всем этим – даже со смертью или несчастными случаями – в нашей обыденной жизни, например в отпуске. Мы видим могущественную организацию страданий и угнетения и в большей или меньшей степени подвергаемся ее давлению. И как раз у нас хватает сенсомоторных схем для того, чтобы такие вещи узнавать, поддерживать или одобрять и соответственно вести себя, учитывая наше положение, наши способности и вкусы. У нас есть схемы для того, чтобы отворачиваться при виде чего-либо слишком неприятного; чтобы внушать нам смирение при виде «слишком» ужасного; чтобы усваивать нечто, если оно «слишком» прекрасно. Заметим на этот счет, что даже метафоры являются окольными сенсомоторными путями и побуждают нас нечто сказать, когда мы уже не знаем, что делать: это конкретные схемы аффективного типа. А ведь все это – клише. Клише – это сенсомоторный образ вещи. Как писал Бергсон, мы воспринимаем образ или вещь не целиком; мы всегда воспринимаем меньше вещей; мы воспринимаем лишь то, что заинтересованы воспринимать, или, скорее, то, что нам воспринимать выгодно в силу наших экономических интересов, идеологических верований и психологических потребностей. Стало быть, обыкновенно мы только и воспринимаем что клише. Но если наши сенсомоторные схемы заклиниваются или ломаются, то может возникнуть образ иного типа: чистый оптико-звуковой образ, целостный и неметафорический, благодаря которому вещь предстает сама по себе, в своем буквальном смысле, с избытком омерзительности или красоты, со своими радикальными и не подлежащими оправданию свойствами, ибо теперь ее невозможно «оправдать» ни добром, ни злом... Высится громада завода, про которую уже нельзя сказать: «надо полагать, люди работают...» *Казалось, я видела осужденных*: завод – это тюрьма, и школа – тоже тюрьма, причем буквально, а не метафорически. И не следует подставлять образ тюрьмы под образ школы: это означало бы всего лишь наметить сходство, смутные отношения между двумя ясными образами. Следует, напротив, обнаружить отчетливые элементы и отношения, ускользающие от нас в глубине смутного образа: показать, *в чем и как* школа является тюрьмой; показать большие общества, проституцию, банкиров, убийц, фотографов, мошенников, – и все это буквально и без метафор[1]. Таков

[1] Критика метафоры в такой же степени присутствует у новой волны, у Годара, как и в новом романе у Роб-Грийе (*«Pour un nouveau roman»*). Правда, уже сравнительно недавно Годар причислил себя к сторонникам метафорической формы, например, в связи со *«Страстью»*: «Рыцари – это метафора начальства...» (*«Монд»*, 27 мая 1982 г.). Но, как мы увидим, эта форма отсылает к генетическому и хронологическому анализу образа гораздо более, нежели к синтезу или сравнению образов.

метод годаровского фильма *«Как дела?»*: не довольствоваться поисками, ответа на вопрос, «хорошо» или «плохо» идут дела в промежутке между двумя фотографиями, а спрашивать «как дела?» для каждой и обеих. На этой проблеме и закончилось наше предыдущее исследование: как вытащить из клише настоящий образ?

С одной стороны, образы непрестанно впадают в состояние клишированности, так как они вставляются в сенсомоторные цепи, организуют или же сами индуцируют эти цепи и так как мы никогда не воспринимаем все, что содержится в образах; так как образы для того и создаются (чтобы мы не восприняли все, чтобы клише скрыли от нас образы). Что это, цивилизация образа? Фактически – цивилизация клише, где все власти предержащие заинтересованы в том, чтобы скрыть от нас образы – не обязательно спрятать от нас саму вещь, но обязательно спрятать некую вещь в образе. С другой стороны, образы непрерывно пытаются «проткнуть» клише и выйти из их рамок. Никто не знает, куда может завести настоящий образ: потому-то и важно быть визионером или ясновидящим. Осознания или поворота в сердцах бывает недостаточно (хотя такое случается, как в сердце героини *«Европы-51»*, но если бы не произошло ничего иного, все быстро спустилось бы на уровень клише, куда пришлось бы попросту добавлять другие клише). Иногда следует восстанавливать утраченные части, находить все, что в образе незаметно, все, что из него вычли, чтобы сделать «интересным». Но порою, наоборот, образ следует «продырявливать», вводить в него пустоты и пробелы, разрежать его, устраняя множество вещей, добавленных для того, чтобы заставить нас поверить, будто мы видели всё. Чтобы обрести целое, следует крошить образ или вводить пустоту.

Трудность состоит в установлении того, не является ли клише или, в лучшем случае, фотографией сам оптический или звуковой образ? Мы имеем в виду не только то, как эти образы наполняются клишированностью, коль скоро их берут на вооружение режиссеры, пользующиеся ими как формулами. Но разве самих режиссеров порою не посещает мысль о том, что ради того, чтобы выйти из сложной ситуации, новый образ должен сразиться с клише на его территории, переплюнуть открыточную пошлость, «переклишировать» и спародировать ее (Роб-Грийе, Даниэль Шмид)? И вот, мастера кино придумывают навязчивое кадрирование, пустые и бессвязные пространства и даже натюрморты: так или иначе, они останавливают движение и вновь являют миру мощь фиксированного плана. Но ради чего они желают битвы? Не ради того ли, чтобы воскресить клише? Чтобы одержать победу, разумеется, недостаточно ни спародировать клише, ни даже «продырявить» или «опорожнить» его. Нарушения сенсомоторных связей тоже недостаточно. К оптико-звуковому образу следует *присовокупить* безмерные силы, являющиеся силами не просто ин-

теллектуального или даже социального сознания, а относящиеся к глубокой жизненной интуиции[1].

Чисто оптические и звуковые образы, неподвижный план и монтаж-разрез определяют и подразумевают «ту сторону» движения. Но нельзя сказать, что они его останавливают – у персонажей или же в камере. Они способствуют тому, чтобы движение не воспринималось в пределах сенсомоторных образов, но схватывалось и мыслилось в рамках образов иного типа. Образ-движение не исчез, однако же теперь он больше не существует как первое измерение образа, чьи размеры непрерывно растут. Мы не говорим о размерах пространства, поскольку образ может быть плоским и без глубины, а благодаря этому включать в себя тем большее количество измерений или возможностей, выходящих за пределы пространства. Следует кратко наметить три из этих растущих возможностей. Прежде всего, если образ-движение и его сенсомоторные знаки вступали в отношения лишь с косвенным образом *времени* (в зависимости от монтажа), то образ чисто оптический и звуковой, его опсигнумы и сонсигнумы связываются непосредственно с образом-временем, подчинившим себе движение. Эта трансформация уже превращает не время в меру движения, а движение в перспективу времени: она формирует целый кинематограф времени с новой концепцией и новыми формами монтажа (Уэллс, Рене). Во-вторых, в то время, как глаз обретает функцию ясновидения, элементы образа (не только визуальные, но и звуковые) вступают во внутренние отношения, способствующие тому, что образ в целом должен быть «прочтен» не менее, чем увиден, – должен быть читаемым не менее, нежели видимым. Для взгляда ясновидящего или гадателя именно «буквальность» чувственного мира формирует его как книгу. Здесь опять же всевозможные ссылки на образ или на описание предположительно самостоятельного объекта не исчезают, но теперь подчиняются внутренним элементам и отношениям, стремящимся объект заменить; стереть его по мере его появления, непрерывно сдвигая его. Формула Годара «это не кровь, а что-то красное» перестает быть чисто живописной и наделяется смыслом, характерным для кинематографа. Кино погружается в аналитику образа, что подразумевает новую концепцию раскадровки, целую «педагогику», осуществляющуюся самыми различными способами, что происходит, например, у Одзу, у позднего Росселлини, у Годара в период расцвета,

---

[1] Д.-Г. Лоуренс написал в связи с Сезанном серьезное исследование в поддержку образа и против клише. Он показал, почему ни пародию, ни чисто оптический образ с его пустотами и бессвязностями невозможно назвать решениями проблемы. По его мнению, в битве с клише Сезанн побеждает не столько в портретах и пейзажах, сколько в натюрмортах («Introduction à ces peintures», «*Eros et les chiens*». Bourgois, p. 253–264). Мы видели, насколько аналогичные замечания годятся для Одзу.

а также у Штрауба. Наконец, неподвижная камера уже не является единственной альтернативой движению. Даже будучи подвижной, камера больше не довольствуется то наблюдением за движением персонажей, то производством собственных движений, для которых персонажи — лишь объект, но во всех случаях подчиняет описание пространства функциям мысли. И не простое различение между субъективным и объективным, реальным и воображаемым, а, напротив, их неразличимость наделяет камеру великим множеством функций и влечет за собой новую концепцию кадра и рекадрирования. Пожалуй, сбывается предчувствие Хичкока: возникает камера-сознание, определяющаяся уже не через движения, которые она способна проследить или осуществить, а теми ментальными отношениями, в которые она может вступить. Она становится вопрошающей, отвечающей, возражающей, провоцирующей, доказывающей теоремы и выдвигающей гипотезы, экспериментирующей, — и все это по открытому списку логических конъюнкций («или», «следовательно», «если», «ибо», «фактически», «хотя»...) или же следуя мыслительным функциям киноправды, а в этом термине, как заметил Руш, больше правды, нежели кино.

Такова тройная трансформация, определяющая «ту сторону» движения. Образу понадобилось освободиться от сенсомоторных связей, перестать быть образом-действием и стать чисто оптическим, звуковым (и тактильным). Но этого недостаточно: чтобы вырваться за пределы клишированного мира, образу необходимо вступить в отношения еще и с иными силами, открыться могущественным и непосредственным озарениям: откровениям образа-времени, читаемого образа и образа мыслящего. Так опсигнумы и сонсигнумы отсылают теперь к «хроносигнумам», «лектосигнумам» и «ноосигнумам»[1].

Задаваясь вопросом об эволюции неореализма в связи с фильмом *«Крик»*, Антониони писал, что он попытался обойтись без велосипедов, — конечно, имеются в виду велосипеды Де Сики. Этот «неореализм без велосипедов» заменяет собой недавние поиски движения (балладу) специфической весомостью времени, ощущаемой персонажами изнутри и подтачивающей их снаружи (хроника)[2]. Искусство

---

[1] Термин «лектосигнум» происходит от греческого слова «lekton», означающего то же, что и латинское «dictum», и имеющего в виду выраженное в предложении независимо от отношения последнего к своему объекту. То же самое касается и образа, когда его схватывают «внутренним путем» и независимо от его отношений с предположительно внешним объектом.

[2] Текст Антониони, цитируемый Лепрооном, p. 103: «Сегодня, когда мы, выражаясь фигурально, разобрались с велосипедами, (постарайтесь понять смысл моих слов) важно увидеть то, что творится в духе и душе человека, у которого украли велосипед, как он приспособился к последующей жизни; важно понять, что осталось в нем от разнообразных военных и послевоенных переживаний, а также от того, что произошло с нашей страной» (кроме того, текст о больном Эросе, p. 104—106).

Антониони напоминает хитросплетения последствий, следствий и возникающих во времени результатов событий, происшедших за кадром. Уже в *«Хронике одной любви»* следствием расследования становится то, что оно вызывает продолжение первой любви, а его результатом – два отголоска желаний убить, в будущем и прошлом. Это целый мир хроносигнумов, и его одного достаточно, чтобы внушить сомнение тем, кто уверен (конечно же, ошибаясь) в этом, что кинематографический образ безусловно располагается в настоящем. Если мы больны Эросом, сказал Антониони, то потому, что болен сам Эрос; и болен он не просто из-за того, что стал стариком или устарел с точки зрения содержания, но потому, что он воспринимается в чистой форме времени, разрывающегося между уже состоявшимся прошлым и безысходным будущим. По мнению Антониони, не существует иных болезней, кроме хронических, а Хронос и есть сама болезнь. Вот почему хроносигнумы неотделимы от лектосигнумов, вынуждающих нас прочитывать в образе соответствующее количество симптомов, то есть воспринимать оптический и звуковой образ как нечто еще и прочитываемое. Не только оптическое и звуковое, но также настоящее и прошлое, «здесь» и «в другом месте», формируют внутренние элементы и отношения, которые следует расшифровать и которые можно понять лишь в поступательном движении, аналогичном чтению: начиная с *«Хроники одной любви»*, неопределенные пространства теряют свои измерения, а возвращают их лишь впоследствии, в том, что Бёрч называет «согласованием со смещенным восприятием», более близким к чтению, нежели к перцепции[1]. Впоследствии же Антониони-колорист умело обращался с вариациями цветов как с симптомами, а с монохромией – как с приметой времени, завоевывающей целый мир, и все это через взаимодействие между произвольно выбранными модификациями. Но уже в *«Хронике одной любви»* декларируется «автономность камеры», когда та отказывается следить за движением персонажей или приписывать им собственное движение, чтобы непрестанно работать с рекадрированием как функцией мысли, когда ноосигнумы выражают логические конъюнкции следствия, последовательности или даже намерения.

---

[1] Ноэль Бёрч одним из первых доказал, что кинематографический образ следует не только увидеть и услышать, но и прочесть. Этот вывод он сделал в связи с творчеством Одзу (*«Pour un observateur lointain»*, p. 175). Однако уже в *«Praxis du cinéma»* Бёрч показал, как в *«Хронике одной любви»* были установлены новые отношения между повествованием и действием и как в ней появилась «автономность» камеры, ощутимо напоминающая чтение (p. 112–118; а также о «согласовании со смещенным восприятием», p. 47).

Глава II

Краткий обзор типов образов и знаков

1

Теперь нам необходимо вновь перечислить кинематографические образы и знаки. Это будет не только определением разницы между образом-движением и образом иного типа, но и удобным случаем приступить к анализу более сложной проблемы – взаимоотношений между кино и языком. По сути дела, такие отношения как будто обусловливают возможность семиотики кино. И все же у Кристиана Метца есть масса предостережений по этому вопросу. Вместо того чтобы спросить: «в чем кино представляет собой язык (langue)?» (пресловутый универсальный язык человечества), он задается иной проблемой: «при каких условиях кино следует рассматривать как язык (langage)?» (На мой взгляд, устоявшийся перевод термина langage – «речевая деятельность» является абсурдным. Тем более когда речь идет о кино. – *Прим. пер.*). И ответ его двойствен, ибо опирается сначала на факт, а потом на приближение. Исторический факт состоит в том, что кино как таковое складывалось, становясь нарративным, показывая некую историю и отбрасывая прочие возможные направления. Приближение, которое из этого выводится, заключается в том, что цепочки образов и даже каждый образ и план уподобляются предложениям или, скорее, устным высказываниям: план в таком случае рассматривается как наименьшее нарративное высказывание. Впрочем, сам Метц подчеркивает гипотетический характер этого уподобления. Тем не менее похоже, что он нагромождает свои предостережения лишь для того, чтобы оправдать свою решительную неосторожность. Он поставил вопрос в очень строгой форме (*quid juris?*) (по какому праву? – *лат.*) и ответил на него, приведя факт и приближение. Приравнивая образ к высказыванию, он может и должен применять к нему определенные детерминации, не принадлежащие исключительно к языку – langue, но обусловливающие высказывания на языке – langage, даже если этот langage не является вербальным и работает независимо от langue. Стало быть, принцип, согласно которому лингвистика представляет собой лишь часть семиологии, реализуется в определении langages без langue («семий»[1]), куда

[1] Семия *(греч.)* – совокупность знаков; знаковая система – *прим. пер.*

кинематограф включается на тех же правах, что и язык-langage жестов, одежды или даже музыки... Ведь и вправду нет никаких оснований искать в кино черты, принадлежащие лишь к языку-langue, ибо двоякая артикуляция не нужна. Зато в кино мы обнаруживаем качества langage'а, годные и для высказывания, – такие, как правила употребления, как в langue'е, так и за его пределами: это синтагма (конъюнкция относительных присутствующих единиц) и парадигма (дизъюнкция присутствующих единиц в отношении сравнимых с ними отсутствующих единиц). Семиология кино может стать дисциплиной, применяющей к образам модели языка-langage, в особенности – синтагматические, ибо они формируют один из основных образных «кодов». Но здесь получается заколдованный круг: синтагматика полагает, что образ должен быть де-факто уподоблен высказыванию, но и она же считает, что образ уподобляется высказыванию де-юре. Это типично кантианский порочный круг: синтагматика работает, так как образ является высказыванием, однако образ представляет собой высказывание именно потому, что подчиняется правилам синтагматики. Образы и знаки заменили несколькими высказываниями и «большой синтагматикой», и получилось, что само понятие знака в такой семиологии проявляет тенденцию к исчезновению. Очевидно, что оно исчезает за счет раздувания означающего. Тогда фильм предстает как текст, и различие между его элементами сравнимо с введенным Юлией Кристевой различием между «фенотекстом» явленных высказываний и «генотекстом» синтагм и парадигм, структурирующих, формообразующих или продуктивных[1].

Первая трудность относится к повествованию: его нельзя назвать явной данностью кинематографических образов вообще, даже исторически приобретенной. Разумеется, нечего возразить на выкладки Метца, когда он размышляет над тем, что американская модель кино сложилась как повествовательная[2]. И все же он признает, что само это повествование косвенно предполагает монтаж: дело в том, что существует множество кодов langage'а, которые накладываются на нарративный код или же на синтагматику (не только разные виды монтажа, но и пунктуация, аудио-визуальные отношения, движение камеры...). При этом Кристиан Метц не чувствует непреодолимых трудностей, с которыми сталкивается, объясняя намеренные помехи в движении повествова-

---

[1] Обо всех этих вопросах можно справиться в: Metz Christian, *«Essais sur la signification au cinéma»*. Klinksieck (в особенности, в главах из первого тома »Langue ou langage?» и »Problèmes de dénotation», где проанализированы восемь синтагматических типов). Также крайне важна книга Раймона Беллура (Raymond Bellour). *«L'analyse du film»*, Albatros. В неизданной работе Андре Парант (André Parente) подвергает эту семиологию критическому анализу, подчеркивая постулат нарративности: *«Narrativité et non-narrativité filmiques»*.

[2] Metz, p. 96–99, а также 51: Метц подхватывает тезис Эдгара Морена, согласно которому «кинематограф» превратился в «кино», ибо пошел по повествовательному пути. Ср.: Morin, *«Le cinéma ou l'homme imaginaire»*. Ed. de Minuit, ch. III.

ния в современных фильмах: он ограничивается ссылкой на изменения в структуре синтагматики[1]. Стало быть, трудность в ином: дело в том, что, согласно Метцу, повествование отсылает к одному или нескольким кодам, как к соответствующим детерминациям langage'а, откуда оно и попадает в образ в качестве явленной данности. Нам же представляется обратное: повествование есть не более чем следствие самих явленных образов и их непосредственных комбинаций, но ни в коем случае не данность. Так называемое классическое повествование проистекает непосредственно из органической композиции образов-движений (монтаж) либо из их деления на образы-перцепции, образы-эмоции и образы-действия в соответствии с законами сенсомоторных схем. Мы увидим, что современные формы повествования, даже его «читабельность», проистекают из композиций и типов образа-времени. Повествование никогда не бывает явленной данностью образов или произведением поддерживающей их структуры: это следствие самих явленных образов, образов, которые ощутимы сами по себе, образов в том виде, как они прежде всего определяются «для себя».

Источник трудности здесь лежит в уподоблении кинематографического образа высказыванию. Это нарративное высказывание якобы с необходимостью оперирует сходством или аналогией, а поскольку оно работает со знаками, то это «аналоговые знаки». Стало быть, существует потребность в двояком преобразовании семиологии: с одной стороны, образ нужно свести к аналоговому знаку, принадлежащему к высказыванию; с другой же стороны, необходимо кодифицировать эти знаки, чтобы в основе этих высказываний обнаружить структуру языка-langage (неаналоговую). Все якобы происходит в промежутке между высказыванием, осуществленным по аналогии, и его «цифровой» или «оцифрованной» структурой[2].

---

[1] Метц начал было подчеркивать слабость парадигматики и преобладание синтагматики в нарративном коде кино (*«Essais»*, I, р. 73, 102). Но его ученики задались целью доказать, что если парадигма наделяется чисто кинематографическим значением (и прочими структурными факторами), то в результате получаются новые виды повествования, «диснарративы». Метц возвращается к этому вопросу в книге *«Le signifiant imaginaire»*, 10—18. Тем не менее, как мы увидим, в его семиологических постулатах ничего не изменилось.

[2] С этой точки зрения вначале следует доказать, что суждение по сходству или по аналогии уже подчинено кодам. Как бы там ни было, коды эти являются не чисто кинематографическими, а социокультурными вообще. Стало быть, впоследствии необходимо доказать, что сами аналоговые коды в каждой сфере отсылают к специфическим кодам, обусловливающим уже не сходство, а внутреннюю структуру: «Визуальное сообщение частично наполнено языком-langue не только с внешней стороны <...>, но также и изнутри, и в самой своей визуальности, которая понятна лишь потому, что структуры ее частично невизуальны. <...> В иконическом знаке иконично не все <...>». Раз уж Метц и ему подобные определяют аналогию через сходство, они с необходимостью переходят к «обратной стороне» аналогии: ср.: M e t z C h r i s t i a n, *«Essais»*, р. 157—159; а также: E c o Umberto, «Sémiologie des messages visuelles». *«Communications»*, no. 15, 1970.

Но как раз в результате замены образа высказыванием он оказывается наделен фальшивой внешностью, а его наиболее подлинно явленная черта — движение — от него отчуждается[1]. Ибо образ-движение не является аналоговым в смысле подобия: он не похож на представляемый им объект. Именно это Бергсон продемонстрировал уже в первой главе *«Материи и памяти»*: если мы вычтем движение из движущегося тела, то не останется никаких различий между образом и объектом, ибо различие «работает» только через обездвиживание объекта. Образ-движение и есть объект, сама вещь, схваченная в движении как в непрерывной функции. Образ-движение — это модуляция самого объекта. «Аналоговое» здесь встречается, но в нем уже нет ничего общего с подобием: это тот же способ обозначения модуляции, как в случае с так называемыми аналоговыми машинами. Нам возразят, что модуляция отсылает, с одной стороны, к подобию, пусть даже для оценки степеней подобия в континууме, — а с другой, к коду, способному «оцифровать» аналогию. Но это опять же верно лишь только если обездвижить движение. Подобное и цифровое, сходство и код, обладают как минимум одной общей чертой: это *вместилища*, одно для ощутимой формы, другое для интеллигибельной структуры: поэтому они могут с таким успехом сообщаться между собой[2]. Но модуляция есть нечто иное; это варьирование самого вместилища, преобразование вместилища в каждый момент операции. Если же оно отсылает к одному или нескольким кодам, то происходит это с помощью прививок, прививок кода, увеличивающих мощность модуляции (как, например, в электронном образе). Сами по себе сходства и кодификации — средства убогие; из кодов ничего путного не получится, даже если их нагромождать, в чем изощряется семиология. Именно модуляция подпитывает оба вместилища, превращая их в подчиненные средства и даже порою извлекая из этого новое могущество. Ибо модуляция представляет собой действие Реального, ведь она формирует и непрестанно продолжает формировать тождественность между образом и объектом[3].

Есть риск, что весьма сложный тезис Пазолини будет в этом отношении плохо понят. Умберто Эко ставил ему в упрек «семиологическую наивность». Это привело Пазолини в ярость. Такова уж судьба хитрос-

---

[1] Любопытно, что для того, чтобы отличить кинематографический образ от фотографии, Метц ссылается не на движение, а на нарративность (I, p. 53 : «перейти от одного образа к двум означает перейти от образа к языку — langage'у». Впрочем, семиологи, с другой стороны, утверждают о какой-то отложенности движения, в противовес тому, что они называют «синефильской точкой зрения».

[2] Об этом «аналого-цифровом» круге, ср.: Barthes Roland, *«Eléments de sémiologie»*, Médiations, p. 124–126 (II.4.3).

[3] Мы увидим, что понятие «модели» (моделирования) у Брессона — отправная точка в решении проблемы актера, хотя само по себе оно намного шире, близко к модуляции. Точно так же обстоят дела с «типом» или «типажом» у Эйзенштейна. Те, кто не противопоставит эти понятия операциям с вместилищем, не поймут их.

ти – казаться слишком наивной чересчур ученым простакам. Похоже, Пазолини стремился продвинуться еще дальше, нежели семиологи: ему хотелось приравнять кино к языку-langue'у и снабдить его двойной артикуляцией (планом, эквивалентным монеме, но также и объектами, возникающими в кадре, «кинемами», эквивалентами фонем). Он как будто хотел вернуться к теме универсального языка. Но Пазолини уточняет: это язык-langue <...> реальности. «Дескриптивная наука о реальности» – такова недооцененная природа семиологии, и она выходит за пределы вербальных и невербальных «существующих языков-langage'ей». Разве он не имеет в виду того, что образ-движение (план) представляет собой не только первую артикуляцию по отношению к изменению или к становлению, выражаемому движением, но также и вторую артикуляцию по отношению к объектам, между которыми он возникает, так что эти объекты становятся неотъемлемыми частями образа (кинемами)? В таком случае мы напрасно будем возражать Пазолини, что объект – это всего лишь референт, а образ – порция означаемого: ведь объекты реальности стали единицами образа, и в то же время образ-движение сделался реальностью, «говорящей» сквозь объекты[1]. В этом смысле кино непрестанно достигало langage'а объектов, причем весьма разнообразными способами: так, у Казана объект есть функция поведения, у Рене объект – ментальная функция, у Одзу – функция формальная, а у Довженко и его последователя Параджанова – материальная функция, тяжелая материя, которую поднимает дух (*«Цвет граната»* – это, несомненно, шедевр материального и объектного langage'а).

По сути дела, langue реальности – это вовсе даже не langage. Это система образа-движения, и в первой части нашего исследования мы видели, что она определяется вертикальной и горизонтальной осью, которые не имеют ничего общего с парадигмой и синтагмой, а состав-

---

[1] Об этом и написана вся вторая часть книги Пазолини *«L'expérience hérétique»*, Payot. Пазолини показывает, *при каких условиях* реальные объекты следует считать составными частями образа, а образ – составной частью реальности. Он отказывается говорить о том, что кино якобы дает «запечатление реальности»: это реальность – и все (р. 170), «кино показывает реальность сквозь реальность», «я всегда остаюсь в рамках реальности», не прерывая функционирования символической или лингвистической системы (р. 199). Критики Пазолини не поняли именно исследования условий, предваряющих кино: кино формируется посредством условий, существующих де-юре, хотя де-факто оно не существует за пределами того или иного фильма. Стало быть, фактически объект может быть всего лишь референтом в образе, а образ – лишь чем-то аналоговым и отсылать к кодам. Однако ничто не препятствует фильму де-факто превзойти самого себя и превратиться в кино де-юре, в кино как «пракод» (Urcode), который, независимо от какой бы то ни было системы языка-langage'а, создаст из реальных объектов – фонемы образа, а из образа – монему реальности. Тезис Пазолини как целое теряет всякий смысл, если пренебречь его исследованием «правовых условий». Если здесь годится философское сравнение, то Пазолини, пожалуй, можно назвать неокантианцем (правовые условия – условия самой реальности), тогда как Метц и его ученики остаются кантианцами (подгонка права к фактам).

ляют два «процесса». С одной стороны, образ-движение выражает изменяющееся целое и возникает между двумя объектами: это процесс *дифференциации*. Стало быть, образ-движение (план) имеет две грани, в соответствии с выражаемым им целым или же объектами, между которыми он проходит. Целое (le tout) непрестанно делится между объектами и объединяет объекты в целое (un tout): «целое» изменяется от одного к другому. С другой стороны, образ-движение включает интервалы, и если мы соотнесем его с каким-нибудь интервалом, то появятся отчетливые разновидности образов вместе со знаками, с помощью которых они формируются, каждый сам по себе и одни по отношению к другим (так, образ-перцепция расположится на одной оконечности интервала, образ-действие – на другой, образ-эмоция – в самом интервале). Таков процесс *спецификации*. Эти составные части образа-движения – с двойной точки зрения и спецификации, и дифференциации – формируют *сигнальную материю* (matière signalétique), имеющую свойства всевозможных модуляций: чувственных (визуальных и звуковых), жестовых (kinésiques), интенсивных, аффективных, ритмических, тональных и даже вербальных (устных и письменных). Эйзенштейн поначалу сравнивал их с идеограммами, а затем пришел к более глубокому сравнению с внутренним монологом как прото-langage'ем или с первобытным языком. Но даже при наличии вербальных элементов это нельзя назвать ни langue'ом, ни langage'ем. Это пластическая масса, неозначающая и асинтаксическая материя, и лингвистически она не оформлена, хотя аморфной не является, а формализована семиотически, эстетически и прагматически[1]. Это условие,

[1] Эйзенштейн быстро отказался от своей теории идеограмм и принял концепцию внутреннего монолога, полагая, что кино дает ему гораздо большие возможности для развития, нежели литература: «Форма фильма создает новые проблемы», *«Le film: sa forme, son sens»*, Bourgois, p. 148–159. Сперва он сопоставляет внутренний монолог с первобытным языком или прото-langage'ем, как делали некоторые лингвисты марровской школы (ср. текст Эйхенбаума о кино, написанный в 1927 г. *«Cahiers du cinéma»*, no. 220–221, juin 1970). Однако уже вскоре внутренний монолог напоминает ему визуальную и звуковую материю, заряженную разнообразными выразительными средствами: образцовым примером здесь будет большой эпизод из *«Генеральной линии»*, после успешного включения сепаратора. Пазолини также переходит от идеи первобытного языка к идее материи, формирующей внутренний монолог: не будет произволом «утверждать, что кино основано на системе знаков, отличающейся от знаковых систем письменно-устных языков, т. е. что кино – это "иной" язык. Но не в том смысле "иной", в каком банту отличается от итальянского...» (р. 161–162). Лингвист Ельмслев называл этот лингвистически неоформленный, хотя и в высшей степени формальный с прочих точек зрения элемент, именно «материей». Он писал « не семиотически оформленный», поскольку семиотическую функцию отождествлял с лингвистической. Вот почему Метц стремится исключить эту «материю» в своей интерпретации трудов Ельмслева (ср. *«Langage et cinéma»*, Albatros, ch. X). Но ее специфическая роль сигнальной материи все же предполагается langage'ем: в противоположность большинству лингвистов и кинокритиков, Якобсон придает большое значение концепции внутреннего монолога у Эйзенштейна (»Entretien sur le cinéma», в: *«Cinéma, théorie, lectures»*, Klinksieck).

предваряющее по праву то, что оно обусловливает. Это не высказывание и не высказанное. Это *выразимое* (énonçable). Мы подразумеваем, что когда langage овладевает такой материей (а делает он это неизбежно), она создает возможность для высказываний, каковые могут господствовать над образами и знаками и даже заменять их и к тому же сами по себе отсылают к свойствам, присущим langue'y, к синтагмам и парадигмам, совершенно отличным от тех, что служили отправными точками. Итак, мы должны определить не семиологию, а семиотику как систему образов и знаков, вообще независимую от langage'а. Когда же мы припомним, что лингвистика — всего лишь часть семиотики, то мы уже не будем иметь в виду, что существуют langage'и без langue'a, как было в семиологии, а то, что langue только и существует что в собственной реакции на трансформируемую им *неязыковую* (non-langagière) *материю*. Поэтому высказывания и повествования представляют собой не данность явленных образов, но следствие, вытекающее из этой реакции. Повествование основано на внутренних чертах самого образа, но оно не данность. Что же касается вопроса о том, существуют ли чисто, по самой природе своей кинематографические высказывания — письменные в немом кино и устные в звуковом — то это совсем иная проблема, имеющая в виду специфичность таких высказываний, а также условий их принадлежности к системе образов и знаков, словом, подразумевающая противоположно направленную реакцию.

2

Сила Пирса — когда он изобрел семиотику — оказалась в том, что знаки он мыслил, исходя из образов и их сочетаний, а не в зависимости от уже языковых детерминаций. Это и привело его к созданию в высшей степени необычайной классификации образов и знаков, из которой мы приводим лишь поверхностное резюме. Пирс исходит из образа, из феномена или из того, что является. На его взгляд, образов существуют три типа и не больше: одинарные (те, что отсылают лишь к самим себе; это качество или потенция, чистая возможность, к примеру, красное, тождественность коего самому себе мы обнаруживаем в предложениях типа «ты не надела красное платье» или же «ты в красном»); двоичные (отсылающие к самим себе через иное, например, существование, действие-реакцию, усилие-сопротивление); троичные (отсылающие к самим себе через соотнесение одной вещи с другой, через отношение, закон, или необходимое). Можно заметить, что три типа образов имеют в виду не только порядковые числительные — первый, второй, третий, но и

количественные: во втором типе образов содержится число «два», совершенно так же, как одинарность в двоичности, — а в третьем типе — число «три». Если третий тип знаменует собой завершение, то это потому, что его невозможно составить из диад, но комбинации триад сами по себе или с иными типами могут образовать какое угодно множество. Пирс учел это, и потому знак у него предстает как комбинация трех типов образов, но отнюдь не произвольная: знак есть образ, означающий иной образ (его объект) и входящий в отношения с третьим образом, его «интерпретантом», а тот — в свою очередь, знак, и так до бесконечности. Из всего этого Пирс, сочетая три типа образа и три аспекта знака, извлекает девять элементов знаков и соответствующие им десять знаков (поскольку логически возможны все комбинации элементов)[1]. Если же мы спросим, какова функция знака по отношению к образу, то это как будто функция когнитивная: ведь знак не способствует узнаванию собственного объекта, а, наоборот, предполагает познание объекта в другом знаке и к тому же добавляет новые познания, зависящие от интерпретанта. Эти два процесса словно бы тянутся до бесконечности. Или же, иными словами, похоже, что функция знака — «сделать отношения эффективными», причем нельзя сказать, чтобы отношениям и законам, выступающим в виде образов, недоставало актуальности, но им пока не хватает эффективности, которая заставляет их действовать, «когда надо», и которую им дает лишь познание[2]. Но, коль скоро это так, возможно, что Пирс окажется таким же лингвистом, как и семиологи. Ибо если элементы знака еще не имеют в виду никаких привилегий для langage'а, то для самого знака дела обстоят уже иначе, и лингвистические знаки – это, возможно, единственный тип знаков, формирующий чистое познание, т. е. они абсорбируют все содержимое образа, будь то сознание или явление. Они не позволяют материи не сводиться к высказыванию, а значит, вновь вводят подчинение семиотики языку – langue'у. Впрочем, Пирс недолго придерживался своих начальных позиций, он отверг их ради создания семиотики «как дескриптивной науки о реальности» (Логика).

Так получается потому, что в своей феноменологии он обозначил три типа образов как данность, вместо того чтобы их вывести.

---

[1] Peirce, *«Ecrits sur le signe»* с комментариями Жерара Деледалля. Seuil. Мы воспроизводим таблицу Деледалля, р. 240:

	ПЕРВЫЙ	ВТОРОЙ	ТРЕТИЙ
Репрезентамен	Квалисигнум (1.1)	Синсигнум (1.2)	Легисигнум (1.3)
Объект	Икона (2.1)	Индекс (2.2)	Символ (2.3)
Интерпретант	Рема (3.1)	Дицисигнум (3.2)	Аргумент (3.3)

[2] Peirce, р. 30.

В предыдущей части исследования мы видели, что одинарность, двоичность и троичность соответствуют образу-эмоции, образу-действию и образу-отношению. Но все три выводятся из образа-движения как материи после их соотнесения с интервалом движения. Значит, эта дедукция возможна лишь в том случае, если сначала мы постулируем образ-перцепцию. Разумеется, перцепция строго тождественна всякому образу в той мере, в какой все образы друг на друга действуют и реагируют всеми своими гранями и во всех своих частях. Но когда мы их соотносим с интервалом движения, отделяющим в рамках *одного* образа движение воспринятое от осуществленного, они начинают варьировать лишь по отношению к последнему, о котором говорят, что одной из своих граней образ движение «воспринимает», а другой или в других своих частях – «производит». И тогда формируется особый образ-перцепция, который выражает уже не просто движение, а отношение движения к своему интервалу. Если образ-движение уже представляет собой перцепцию, то образ-перцепция будет перцепцией перцепции, а перцепция будет иметь два полюса в зависимости от того, отождествляется ли она с движением или же с его интервалом (варьированием всех образов по отношению друг к другу *или* варьированием всех образов по отношению к одному из них). И теперь перцепция создает первый тип образа в рамках образа-движения, только продлеваясь в другие типы, если мы имеем перцепцию действия, эмоции, отношения и т. д. Образ-перцепция, следовательно, напоминает нулевую степень в дедукции, работающей в зависимости от образа-движения: тогда перед пирсовской одинарностью будет еще и «нулевость». Что же касается вопроса о том, существуют ли в пределах образа-движения еще и иные, нежели образ-перцепция, типы образов, то на него можно ответить, взяв разные аспекты интервала: образ-перцепция одной своей гранью воспринимает движение, но образ-эмоция занимает сам интервал (одинарность), образ-действие осуществляет движение другой гранью (двоичность), а образ-отношение восстанавливает движение в целом вместе со всеми аспектами интервала (троичность функционирует как завершение дедукции). Тем самым образ-движение пускает в ход сенсомоторную цепь, на которой основана нарративность образа.

Между образом-перцепцией и прочими промежуточного образа нет, ибо перцепция продлевается в иные образы сама собой. Но в иных случаях никак нельзя обойтись без посредника, обозначающего продление как переход[1]. Вот почему, в конечном счете, мы нашли

---

[1] У Пирса посредников нет, но есть лишь «вырожденные» или «наращенные» типы: ср.: Deledalle, *«Théorie et pratique du signe»*. Payot, p. 55–64.

шесть типов ощутимых и явленных образов, а не три: *образ-перцепцию, образ-эмоцию, образ-импульс* (промежуточный между эмоцией и действием), *образ-действие, образ-рефлексию* (промежуточный между действием и отношением) и *образ-отношение*. И поскольку, с одной стороны, дедукция формирует генезис типов, а с другой стороны, нулевая степень типов, образ-перцепция, наделяет прочие типы биполярным составом, приспосабливающимся к каждому случаю, в каждом типе образа мы встретились с, по меньшей мере, двумя знаками состава и с, по меньшей мере, одним знаком генезиса. Термин «знак» мы, однако, употребляем в совершенно ином значении, нежели Пирс: это особый образ, отсылающий к некоему типу образов с точки зрения его биполярного состава или же с точки зрения его генезиса. Очевидно, что обо всем этом шла речь в первой части данного исследования; читатель, стало быть, может «перескочить» через нее, если только он удержит в памяти обзор знаков, получивших определение ранее, причем мы заимствуем у Пирса некоторое количество терминов с изменением их смысла. Так, составными знаками образа-перцепции являются *дицисигнум* и *ревма*. Дицисигнум отсылает к перцепции перцепции и обыкновенно встречается в кино, когда камера «видит» смотрящего персонажа; он подразумевает замкнутый кадр и тем самым формирует своего рода твердое состояние перцепции. А вот ревма связана с текучим или жидким восприятием, непрестанно пронизывающим кадр. Наконец, *энграмма* представляет собой генетический знак, или перцепцию в газообразном состоянии, молекулярную перцепцию, предполагаемую двумя другими ее видами. Составным знаком образа-эмоции является *икона*, которая может относиться к качеству или к потенции; это качество или потенция, лишь выраженные (например, на лице), но не актуализованные. Но *квалисигнумы* или *потисигнумы*, образуют генетический элемент, так как они строят качество или потенцию в каком-угодно-пространстве, т. е. в пространстве, еще не сложившемся как реальная среда. Образ-импульс, промежуточный между эмоцией и действием, складывается из *фетишей*, фетишей Добра и Зла: это фрагменты, вырванные из производной среды, но генетически они отсылают к *симптомам* изначального мира, работающим под покровом этой среды. Образ-действие имеет в виду актуализованную реальную среду, ставшую достаточной, и такую, в которой глобальная ситуация вызывает некое действие или, напротив, действие раскрывает часть ситуации: составляющими же его знаками являются *синсигнум* и *индекс*. А внутренняя связь между ситуацией и действием в любом случае образует здесь генетический элемент, называемый *импринтингом*. Образ-рефлексия, движущийся от действия к отношению, возникает, когда действие и ситуация вступают в косвенные взаимоотношения: тут знаками служат *фигуры*,

а именно аттракция или инверсия. Генетическим же знаком является *дискурсив*, т. е. ситуация или действие дискурса, не зависящие от вопроса «осуществляется ли сам дискурс в языке?». Наконец, образ-отношение соотносит движение с выражаемым им целым, а также варьирует целое сообразно распределению движения: двумя его составными знаками будут *ярлык*, или обстоятельство, в котором два образа объединяются по привычке («естественное» отношение), и *снятие ярлыка*, обстоятельство, при котором образ оказывается вырванным из свойственного ему естественного отношения или ряда; знаком же его генезиса является *символ*, т. е. обстоятельство, обусловливающее наше сравнение двух знаков, даже произвольно объединенных («абстрактное» отношение).

Образ-движение, как показал Бергсон, — это сама материя. Это лингвистически неоформленная материя, хотя она может быть оформлена семиотически; она и составляет первое измерение семиотики. В сущности, различные виды образов, с необходимостью выводящиеся из образа-движения, все шесть его разновидностей, представляют собой элементы, превращающие эту материю в сигнальную. Сами же знаки — это выразительные черты, составляющие, сочетающие и непрестанно воссоздающие образы, несомые или влекомые материей в движении.

И тут возникает последняя проблема: отчего Пирс полагал, будто с троичностью, с образом-отношением все заканчивается, а дальше ничего нет? Это, без сомнения, верно с точки зрения образа-движения: последний кадрируется отношениями, соотносящими его с тем целым, которое тот выражает, так что, на первый взгляд, сама логика отношений замыкает преобразования образа-движения, определяя изменения, соответствующие целому. Мы видели, что в этом смысле фильмы, например Хичкока, эксплицитно избирают в качестве объекта отношения, замыкают круг образа-движения и доводят до логического совершенства кинематограф, который можно назвать классическим. Но мы встречали и знаки, подрывающие образ-действие, а также воздействующие по всем направлениям — и на перцепцию, и на отношение — и поставившие под сомнение совокупность знаков образа-движения: это опсигнумы и сонсигнумы. Интервал движения здесь уже не является тем, по отношению к чему образ-действие специфицируется в образ-перцепцию по одну сторону этого промежутка, в образ-действие — по другую его сторону, и в образ-эмоцию в промежутке между двумя предыдущими, так что складывается сенсомоторная цепь. Напротив, как видим, сенсомоторная связь оказалась нарушенной, и интервал движения способствовал возникновению *иного образа, нежели образ-движение*, в чистом виде. Стало быть, знак и образ инвертировали свои взаимоотношения, поскольку знак уже не предполагает образа-движения как

материю, представляемую им в конкретных формах, а начинает представлять иной образ, чью материю от знака к знаку ему предстоит специфицировать, а формы – составить. Так возникло иное, неязыковое измерение чистой семиотики. Появилась целая серия новых знаков, составляющих некую прозрачную материю; знаков образа-времени, нередуцируемого к образу-движению, но и не без определимых отношений с последним. И мы уже не можем считать троичность Пирса границей системы образов и знаков, поскольку опсигнум (и сонсигнум) нарушил все изнутри.

3

Образ-движение имеет две грани. Одна из них соотносится с объектами, относительную позицию которых он варьирует, а другая – с целым, чье абсолютное изменение он выражает. Позиции располагаются в пространстве, но изменяющееся целое – во времени. Если мы уподобим образ-движение плану, то первую, обращенную к объектам, грань плана мы назовем кадрированием, а вторую, обращенную к целому, – монтажом. Отсюда наш первый тезис: целое формируется самим монтажом, который тем самым дает нам образ *времени*. А это в основном и есть функция кино. Время, несомненно, представляет собой косвенную репрезентацию, ибо проистекает оно из монтажа, связывающего один образ-движение с другим. Вот почему такая связь не может быть обыкновенной подстановкой: целое так же не является результатом сложения, как время не является последовательностью настоящих времен. Эйзенштейн неустанно повторял: необходимо, чтобы монтаж оперировал чередованиями, конфликтами, их разрешениями, резонансами, словом, представлял собой селективный и координирующий вид деятельности, направленной на то, чтобы наделить время его подлинными измерениями, а целое наполнить его густотой. Эта принципиальная позиция имеет в виду лишь то, что сам образ-движение находится в настоящем времени, и ничего иного. То, что настоящее является единственным не косвенным временем для кинематографического образа, кажется даже очевидным. И Пазолини еще раз взял за основу эту непреложную истину, чтобы выдвинуть весьма классическую концепцию монтажа: как раз из-за того, что монтаж отбирает и координирует «значительные моменты», он обладает свойством «превращать настоящее в прошлое», трансформировать наше неустойчивое и неопределенное настоящее в «ясное, стабильное и поддающееся описанию прошлое», словом, завершать время. Пазолини проницательно подмечает, что то же самое делает смерть, и не смерть в готовом виде,

но смерть в жизни, или же бытие-к-смерти («смерть завершает сверкающий монтаж нашей жизни»)[1]. Это мрачное замечание усиливает классическую и грандиозную концепцию царственного монтажа: время же служит косвенной репрезентацией, получающейся от синтеза образов.

Но у этого тезиса имеется и иной аспект, который как будто противоречит первому: синтезу образов-движений необходимо опираться на внутренние свойства каждого из них. Именно каждый образ-движение выражает изменяющееся целое в зависимости от объектов, между которыми возникает движение. Стало быть, план уже можно считать потенциальным монтажом, а образ-движение – матрицей или ячейкой времени. С этой точки зрения время зависит от движения и принадлежит ему: его можно определить в духе древних философов, как «количество движения». Следовательно, монтаж будет количественным отношением, изменяющимся в зависимости от внутреннего характера движений, рассматриваемых в каждом образе, в каждом плане. Единообразное движение в пределах одного плана поддается простому измерению, но движения разнообразные и дифференцированные связаны с ритмом, движения чисто интенсивные (вроде света и тепла) – с тональностью, а совокупность всех потенций плана – с гармонией. Отсюда вводимые Эйзенштейном различия между монтажом метрическим, ритмическим, тональным и гармоническим. Сам Эйзенштейн усматривал известное противоречие между синтетической точкой зрения, согласно которой время проистекает из монтажа, – и точкой зрения аналитической, в соответствии с которой смонтированное время зависит от образа-движения[2]. Согласно Пазолини, «настоящее преображается в прошлое» благодаря монтажу, но это прошлое «всегда предстает как настоящее» в силу природы образа. Философия уже сталкивалась с анало-

---

[1] P a s o l i n i, p. 211–212. Прекрасную страницу, сравнивающую смерть с кинематографом с той же самой точки зрения, мы находим уже у Эпштейна: «смерть дает нам свои обещания через кинематограф...» (*«Ecrits sur le cinéma»*. Seghers, I, p. 199).

[2] Эйзенштейну случалось укорять себя за то, что он ставил в чересчур привилегированное положение монтаж, или координацию, по отношению к координируемым частям и их «аналитическому углублению»: так происходит в тексте «Montage 1938», *«Le film: sa forme, son sens»*. Тут, однако, нельзя упускать из виду, насколько трудно в текстах Эйзенштейна отделить искреннее от показных ответов на сталинскую критику. На самом деле, Эйзенштейн всегда настаивал на необходимости рассматривать образ или план в качестве органической «клетки», а не как индифферентный элемент: в тексте 1929 г., озаглавленном «Методы монтажа», ритмический, тональный и гармонический методы уже служат для анализа внутреннего содержания каждого плана, углубляя этот анализ и все более учитывая различные «потенциальности» образа. Тем не менее две точки зрения – одна – монтажа, а другая – образа или плана – вступают в отношения оппозиции, даже если эту оппозицию следует разрешить «диалектически».

гичной оппозицией, в понятии «количество движения»: количество представало тут то как независимая инстанция, то как обыкновенная зависимость от того, что оно измеряло. Не следует ли здесь придерживаться обеих точек зрения, как двух полюсов косвенной репрезентации времени: время зависит от движения, но через посредство монтажа; время проистекает от монтажа, но подчиняется движению? Классическая рефлексия вращается по кругу этой своеобразной альтернативы: монтаж *или* план.

Есть еще одна необходимая сторона – надо, чтобы движение было нормальным: только удовлетворяя условиям нормальности, оно может подчиняться времени и превращать его в количество, которое косвенно его измеряет. Нормальностью мы называем существование центров: это центры самого вращательного движения, равновесия сил, тяжести движущихся тел, а также центр наблюдения для зрителя, способного познавать или воспринимать движущееся тело и управлять его движением. А вот движение, так или иначе уклоняющееся от центрирования, кажется ненормальным и извращенным как таковое. Античность сталкивалась с этими аберрациями движения, которые затрагивали даже астрономию и становились все более значительными, когда ученые переходили к подлунному миру людей (Аристотель). И оказалось, что аберрации в движении опять же ставят под сомнение статус времени как косвенной репрезентации или же количества движения, поскольку они ускользают от числовых отношений. Но время от них совсем даже не поколебалось, а скорее обрело удобный случай для того, чтобы предстать в явном виде и потрясти собственную подчиненность движению, перевернув эту субординацию. Стало быть, непосредственное появление времени на сцене способствует не остановке движения, а, наоборот, распространению движения аберрирующего. Эта проблема имеет значение как для кинематографа, так и для философии, в силу того, что образ-движение сам по себе кажется фундаментально извращенным и аномальным движением. Эпштейн, вероятно, был первым, кто выделил этот вопрос теоретически, а ведь кинозрители наблюдают его на практике: не только ускоренная, замедленная съемка и съемка в обратном направлении, но и неудаление от нас движущегося тела («беглец несся что есть мочи и все же оставался лицом к лицу с нами»), постоянные изменения масштабов и пропорций («так что общий знаменатель невозможен»), лжесогласования движения (то, что Эйзенштейн, со своей стороны, назвал «невозможными соединениями»)[1].

---

[1] E p s t e i n. *«Ecrits»*. Seghers, p. 184, 199 (а также о «движущихся пространствах», «плавающем времени» и «пляшущих основаниях», p. 364–379). О «невозможных согласованиях» ср.: E i s e n s t e i n, p. 59. Ноэль Бёрч проанализировал лжесоединения в сцене с попами из *«Ивана Грозного»* в *«Praxis du cinéma»*. Gallimard, p. 61–63.

В более недавнее время Жан-Луи Шефер в книге, теоретическая часть которой представляет собой своеобразную и значительную поэму, продемонстрировал, что обыкновенный кинозритель, этот человек без свойств, обнаруживает свой коррелят в образе-движении как необычном движении. Дело в том, что образ-движение не воспроизводит мира, но строит свой, автономный мир, изобилующий разрывами и диспропорциями, лишенный всех своих центров и как таковой обращающийся к зрителю, каковой уже сам не является центром собственной перцепции. *Воспринимающий* и *бытие воспринимаемым* утратили свои центры тяжести. Шефер извлекает отсюда неукоснительное последствие: аберрация движения, свойственная кинематографическому образу, освобождает время от всяких цепей; она работает через непосредственную репрезентацию времени, переворачивая отношения субординации, поддерживаемые им с «нормальным» движением; «кино есть единственный опыт, в котором время дано мне как перцепция». Несомненно, Шефер припоминает изначальное преступление, существенно связанное с этой киноситуацией, – совершенно так же, как для иной ситуации Пазолини припомнил изначальную смерть. Здесь чувствуется дань психоанализу, всегда оставлявшему за кинематографом один-единственный объект, затертый припев, так называемую первичную сцену. Но ведь нет иного преступления, кроме самого времени. Аберрирующее движение обнаруживает время как целое, как «бесконечную открытость», как предшествование любому нормальному движению, определяемому моторикой: необходимо, чтобы время предшествовало регулярному развертыванию любого действия, чтобы имелось «рождение мира, которое не было бы как следует связано с переживаниями нашей моторики», и чтобы «наиболее отдаленное воспоминание об образе было отделено от любого движения тела»[1]. Если «нормальное» движение подчиняет себе время и дает нам его косвенную репрезентацию, то движение аберрирующее свидетельствует о предшествовании времени и представляет нам его непосредственно, на фоне диспропорции масштабов, рассыпания центров и лжесогласования самих образов.

Под сомнение здесь ставится именно очевидность, согласно коей кинематографический образ располагается в настоящем времени, и безусловно только в нем. Будь так, время могло бы показываться лишь косвенно, исходя из наличествующего образа-движения, и посредством монтажа. Но разве это не мнимая очевидность, по меньшей мере в двух аспектах? С одной стороны, не бывает настоящего, которое не преследовали бы неотступно прошлое и будущее, – прошлое, не сводящееся к прежнему настоящему, и будущее, не заключающееся в «гря-

---

[1] Schefer Jean-Louis, *«L'homme ordinaire du cinéma»*. Cahiers du cinéma-Gallimard.

дущем» настоящем. Обычная временная последовательность затрагивает преходящее настоящее, но каждое настоящее сосуществует с неким прошлым и неким будущим, без которых оно само не было бы преходящим. Задачей кино является схватывание прошлого и будущего, сосуществующих с настоящим образом. Снимать то, что *впереди*, и то, что *позади*... Чтобы выйти из череды настоящих, возможно, следует переместить внутрь фильма то, что было до него и будет после. К примеру, персонажей: Годар утверждает, что надо знать, кем они были перед тем, как их поместили в кадр, и кем они будут потом. «Суть кино в том, что настоящего времени в нем не бывает никогда, – разве что в плохих фильмах»[1]. А это очень сложно, поскольку недостаточно устранить вымысел в пользу грубой реальности, которая с тем большим успехом станет отсылать нас к преходящему настоящему. Следует, напротив, стремиться к пределам: поместить в фильм предел, расположенный до его начала, и предел, находящийся после его окончания, – схватить в персонаже предел, через который он сам переступает, чтобы войти в фильм и выйти из него, чтобы вступить в царство вымысла, как в настоящее, не отделенное от собственного «до» и от собственного «после» (Руш, Перро). Мы увидим, что именно это является целью киноправды, или «непосредственного» кино: добраться не до реальности в том виде, как она существует независимо от образа, но достигнуть некоего «до» и некоего «после», которые сосуществуют с образом и от него неотделимы. Смысл «непосредственного» кино в том пункте, где оно представляет собой составную часть любого кино, таков: добраться до прямой репрезентации времени.

Образ не только неотделим от свойственных ему «до» и «после», не сливающихся с предшествующими и последующими образами; он еще и сам раскачивается между прошлым и будущим, ибо настоящее – это лишь внешняя и никогда не постоянная их граница. Возьмем глубину кадра у Уэллса: когда Кейн догоняет своего друга-журналиста, чтобы порвать с ним отношения, он движется именно во времени; то есть, скорее, занимает место во времени, нежели меняет место в пространстве. Когда же в начале фильма *«Мистер Аркадин»* в суде появляется следователь, он буквально выплывает из времени, а не приходит откуда-нибудь еще. Или возьмем тревеллинги у Висконти: когда в начале фильма *«Туманные звезды Большой Медведицы»* героиня, возвращаясь в родной дом, останавливается купить черный платок, которым покроет голову, и сухарь, который съест как магическую пищу, она не проходит сквозь пространство, а вонзается во время. А в фильме *«Заметки о происшествии»* продолжающемся несколько минут, медленный тревеллинг движется по безлюдной доро-

---

[1] Статья Годара по поводу *«Страсти»*. *«Монд»*, 27 мая 1982 г.

ге, по которой шла изнасилованная и убитая школьница, и камера удаляется от явленного образа, чтобы зарядить его и окаменелым сложным прошедшим (passé composé), и неотвратимым ближайшим будущим (futur antérieur)[1]. Герои Рене также врезаются во время, причем не по воле психологической памяти, которая может нам дать лишь косвенную репрезентацию событий, и не по прихоти образа-движения, который все-таки отсылает нас к прежнему настоящему, – а сообразно более глубокой памяти, памяти мира, исследующего время непосредственно и достающего в прошлом то, что ускользает от воспоминаний. Насколько же смехотворным кажется flashback по сравнению со столь мощным исследованием времени, как, например, безмолвное движение камеры по толстым коврам отеля, когда образ каждый раз погружается в прошлое (из фильма *«Прошлым летом в Мариенбаде»*). Тревеллинги у Рене и Висконти, как и глубина кадра у Уэллса, работают с темпорализацией образа или же формируют непосредственный образ-время, когда реализуется принцип: кинематографический образ находится в настоящем времени только в плохих фильмах. «Речь идет прежде всего о перемещении во времени, и гораздо более, нежели о физическом движении»[2]. И несомненно, методов здесь много: даже подавление глубины и плоский характер образа у Дрейера и других режиссеров открывают образ непосредственно в сторону времени, как четвертого измерения. Как мы увидим, происходит это потому, что существует масса разновидностей образа-времени, как и имеется масса типов образа-движения. Но в любом случае непосредственный образ-время сближает нас с прустовским измерением, согласно которому люди и вещи занимают место во времени, несоизмеримое с их местом в пространстве. Ведь и Пруст на эту тему говорит в кинематографических терминах: Время у него водружает на тела свой волшебный фонарь и дает возможность планам сосуществовать в глубину[3]. Именно этот рост и эта эмансипация времени делают возможным невероятные монтажные согласования и аберрирующее движение. Постулат об «образе в настоящем времени» оказался одним из наиболее губительных для любого понимания кино.

Впрочем, разве эти черты кинематографа не были уловлены уже в весьма ранний период (Эйзенштейном и Эпштейном)? И разве тема Шефера неприменима ко всему кино в целом? Как превратить ее в характерную черту современного кино, которое будет отличаться от «классического» с его косвенной репрезентацией времени? Мы могли бы лишний раз сослаться на аналогии из истории мысли: если

---

[1] Ср. анализ Клода Бейли (Claude Beylie) в: *«Visconti, Etudes cinématographiques»*.

[2] Prédal René. *«Alain Resnais, Etudes cinématographiques»*, p. 120.

[3] Proust. *«A la recherche du temps perdu»*. Pléiade, III, p. 924.

верно, что аберрации движения были зафиксированы в весьма ранний период, то они все же подвергались какому-то выравниванию, нормализации, «облагораживанию», – то есть сводились к законам, целью которых было спасти движение, будь то экстенсивное движение мира или же интенсивное движение души, и эти законы сохраняли субординацию времени. На самом деле, чтобы произвести великий переворот, следовало добраться до Канта: аберрирующее движение стало наиболее будничным, самой повседневностью, и теперь уже не время зависит от движения, а наоборот... Аналогичная история произошла и с кинематографом. В течение длительного времени аберрации движения признавались, но их пытались заклясть. Но именно интервалы движения поставили под вопрос его передачу и ввели некий промежуток или диспропорцию между воспринятым движением и движением осуществленным. Как бы там ни было, при соотнесении с таким интервалом образ-движение обретает в нем принцип собственной дифференциации на образ-перцепцию (воспринятое движение) и образ-действие (осуществленное движение). То, что было аберрацией по отношению к образу-движению, перестает быть таковой в отношении двух последних разновидностей образа: теперь сам интервал играет роль центра, а сенсомоторная схема восстанавливает утраченную пропорциональность между перцепцией и действием, и притом на новом уровне. Сенсомоторные схемы работают посредством выбора и координации. Перцепция организуется в препятствия и дистанции, которые необходимо преодолеть, тогда как действие изобретает средства для их преодоления, для борьбы с ними в пространстве, где формируется то «Охватывающее», то «мировая линия»: движение спасается, становясь относительным. И несомненно, такой статус не исчерпывает образа-движения. Как только последний перестает соотноситься с интервалом как с сенсомоторным центром, движение обретает абсолютный характер, и все образы вновь начинают реагировать друг на друга всеми своими гранями и во всех своих частях. Это режим универсальной вариации, выходящий за человеческие рамки сенсомоторной схемы, в направлении нечеловеческого мира, где движение равнозначно материи, или же в сторону мира сверхчеловеческого, свидетельствующего о новом духе. Именно здесь образ-движение достигает возвышенного, или абсолюта движения, как в возвышенной материальности Вертова или в возвышенной математике Ганса, так и в возвышенной динамике Мурнау или Ланга. Но во всех случаях образ-движение остается первичным и дает повод для репрезентации времени лишь косвенно, через посредство монтажа как органической композиции относительного движения или сверхорганической рекомпозиции движения абсолютного. Даже когда Вертов переносит перцепцию в материю, а действие – в универсальные взаимо-

действия, наводняя мир микроинтервалами, он ссылается на «негатив времени», как на конечный продукт трансформации образа-движения монтажом[1].

На первый взгляд, в так называемом современном кино происходит нечто иное: не что-то более прекрасное, глубокое или истинное, а просто иное. Сенсомоторная схема уже не работает, но она еще не преодолена и не превзойдена. Она оказалась взломанной изнутри. Т. е. перцепции и действия уже не выстраиваются в цепи, а пространства больше не координируются между собой и не заполняют друг друга. А персонажи, взятые в чисто оптических и звуковых ситуациях, оказываются приговоренными к блужданиям или бесцельным прогулкам. Они превратились в зрителей, существующих лишь в интервале движения и лишенных утешения чем-то возвышенным, позволившим бы им воссоединиться с материей или же покорить дух. Можно сказать, что они смирились с чем-то нестерпимым, что есть их будничность. Вот тут-то и происходит переворачивание: не только само движение становится аберрирующим, но и аберрация теперь важна сама по себе, так как она обозначает время как свою непосредственную причину. «Время сорвалось с петель»: эти петли предназначены ему правилами поведения в мире, а также мировыми движениями. Теперь уже не время зависит от движения, но аберрирующее движение – от времени. Отношение *сенсомоторная ситуация → косвенный образ времени* сменилось нелокализуемым отношением *чисто оптическая и звуковая ситуация → непосредственный образ-время*. Опсигнумы и сонсигнумы представляют собой знаки непосредственного представления времени. Лжесогласования – это само нелокализуемое отношение: персонажи уже не перескакивают через них, а в них тонут. Куда делась Гертруда? Ушла в монтажные лжесогласования...[2] Разумеется, все это существовало в кино всегда, как и аберрирующие движения. Но благодаря чему оно наделяется необычайно новым смыслом, так что получается, что *«Гертруду»* в эпоху ее создания не понял никто и она шокировала само восприятие? Критики настаивали либо на непрерывной преемственности кино в целом, либо на резком разграничении между классикой и современностью. Современное кино, заново перечитав всю историю кинематографа, поняло, что кино всегда складывалось из

---

[1] Vertov, *«Articles, journaux, projets»*, 10–18, p. 129–132. «Негатив», очевидно, следует понимать не в смысле отрицания, но как нечто косвенное или производное: это производное «визуального уравнения» движения, позволяющего восстановить это исходное уравнение. Решением его станет «коммунистическая дешифровка реальности».

[2] Ср.: Narboni, Pierre et Rivette Sylvie. »Montage». *«Cahiers du cinéma»*, no. 210, mars 1969.

аберрирующих движений и лжесогласований. Непосредственный образ-время – это призрак, который всегда посещал кино, однако, чтобы наделить его телом, потребовались современные фильмы. Образ этот является виртуальным, в противоположность актуальности образа-движения. Но если виртуальное противостоит актуальному, то реальному оно не противопоставлено, совсем нет. Нам еще скажут, что этот образ-время предполагает монтаж, как предполагает его косвенная репрезентация. Но монтаж изменил свой смысл и получил новую функцию: вместо того чтобы быть направленным на образы-движения, из которых он извлекал косвенный образ-время, он указывает на сам образ-время и извлекает из него отношения времени, от которых аберрирующее движение теперь может лишь зависеть. Согласно выражению Лапужада, монтаж превратился в «монтраж» (от *франц.* montrer «показывать»; – *прим. пер.*)[1]. Так теперь оказывается разорванным круг, по которому план отсылал нас к монтажу, а монтаж – к плану, когда первый формировал образ-движение, а второй – непосредственный образ времени. Несмотря на все усилия своих приверженцев (в особенности – Эйзенштейна), классическая концепция с трудом избавлялась от идеи вертикальной конструкции, разрабатываемой в двух направлениях, когда монтаж оперировал образами-движениями. Представители же современного кинематографа часто замечали, что монтаж уже содержится в образе, или что компоненты образа уже имеют в виду монтаж. Между монтажом и планом альтернативы теперь нет (у Уэллса, Рене и Годара). Монтаж то переходит в глубь образа, то начинает уплощаться: вопрос не в том, как образы нанизываются в цепь, но «что *показывает* образ?»[2] Эта тождественность монтажа самому образу может возникнуть лишь в условиях непосредственного образа-времени. В одном чрезвычайно важном тексте Тарковский пишет, что главное – это способ, каким время втекает в план, напряженность или разреженность плана, «давление времени внутри плана». Тем самым этот режиссер как будто вписывается в рамки классической альтернативы, план *или* монтаж, и энергично голосует за план («кинематографические фигуры существуют лишь внутри плана»). Но это лишь видимость, ибо сила или давление времени выходит за пределы плана, а сам монтаж работает и живет во времени. Тарковский отвергает тезис, что кино представляет собой язык, работающий с единицами (пусть даже относительными) различных порядков: монтаж не является единством высшего порядка, диктующим свои законы еди-

[1] Lapoujade Robert. «Du montage au montrage», в: *«Fellini»*, L'Arc.

[2] Bonitzer, *«Le champ aveugle»*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 130: «Монтаж снова стоит на повестке дня, но в вопросительной форме, какую Эйзенштейн ему никогда не придавал».

ницам-планам, и тем самым он не наделяет образы-движения временем как новым качеством[1]. Образ-движение может быть совершенным, но остается аморфным, индифферентным и статичным, если он уже не пронизан инъекциями времени, вкладывающими в него монтаж и искажающими движение. «Время в плане должно протекать самостоятельно и, если можно так выразиться, по собственной инициативе»: только при этом условии план выйдет за рамки образа-движения, а монтаж преодолеет косвенную репрезентацию времени, и оба они станут сопричастными непосредственному образу-времени, причем первый будет определять форму или, скорее, силу времени в образе, а второй — взаимоотношения времени или, скорее, сил в последовательности образов (эти отношения не сводятся к последовательности совершенно так же, как образ — к движению). Тарковский озаглавил свой текст «О кинематографической фигуре», так как фигурой он называет то, что выражает «типическое», но выражает его посредством чистой единичности, чего-то уникального. Это и есть знак, это сама функция знака. Но пока знаки обретают собственную материю в образе-движении, пока они формируют индивидуальные выразительные черты некоей материи в движении, они подвергаются риску «накликать на себя» еще и обобщенность, благодаря которой они сольются с языком. Репрезентации времени извлекаются из образа-движения лишь через ассоциации и обобщения либо через концепт (отсюда эйзенштейновское сближение монтажа и концепта). Такова двусмысленность сенсомоторной схемы, фактора абстракции. И лишь когда знак открывается непосредственно времени, когда время само становится сигнальной материей, тип, становящийся временн*ы*м, совпадает со свойством единичности, взятым отдельно от своих моторных ассоциаций. Тогда-то и реализуется завет Тарковского, стремившегося, чтобы «кинематографу удалось зафиксировать время в его индексах [в его знаках], воспринимаемых органами чувств». Кино, в сущности, всегда делало именно это, но осознание пришло к нему лишь в ходе его эволюции и благодаря кризису образа-движения. Согласно формулировке Ницше, нечто новое, к примеру, новое искусство никогда не может обнаружить свою суть уже у истоков, но то, что было вначале, может раскрыться лишь на переломе собственного развития.

---

[1] Tarkovsky, *«De la figure cinématographique»*. — *«Positif»*, no. 249, décembre 1981: «Время в кино становится основой основ, как звук — в музыке и цвет в живописи. <...> Монтаж вовсе не придает кинематографу новое качество...» Ср. комментарии Мишеля Шьона по поводу этого текста Тарковского. — *«Cahiers du cinéma»*, no. 358, avril 1984, p. 41 : «Его глубокая интуиция сущности кино проявляется в том, что он отказывается уподоблять его языку, сочетающему такие единицы, как план, образы, звуки и т. д.».

Глава III
От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону)

1

Бергсон различает два вида «узнавания». *Привычное, или автоматическое, узнавание* (корова узнает определенный вид травы, я узнаю своего друга Пьера...) работает посредством продления: перцепция продлевается в привычных движениях, движения продлевают перцепцию, извлекая из нее полезные результаты. Чаще всего через движения происходит сенсомоторное узнавание: формируются и накапливаются моторные механизмы, пробуждаемые уже самим видом предмета. Мы как бы непрестанно удаляемся от первого предмета: образные ассоциации переводят нас от одного объекта *к другому*, но при этом мы остаемся в пределах *одного и того же плана* (корова переходит от одного пучка травы к другому, а с моим другом Пьером мы переходим от одного предмета беседы к другому). Весьма отличается от первого второй тип узнавания, *узнавание внимательное*. Тут я отказываюсь продлевать собственную перцепцию либо не могу ее продлевать. Мои движения, более тонкие и иной природы, обходят вокруг объекта и возвращаются к нему, чтобы подчеркнуть некоторые из его контуров и извлечь из него «кое-какие характерные черты». И мы начинаем снова и снова выделять черты и контуры, всякий раз будучи вынужденными вновь отправляться с нулевой точки. Теперь различные объекты не добавляются друг к другу в одном и том же плане, а объект остается *одним и тем же*, но проходит через *различные планы*[1]. В первом случае мы имеем или воспринимаем сенсомоторный образ вещи. Во втором случае мы составляем чисто оптический (и звуковой) образ вещи, мы производим описание.

---

[1] Bergson. *«Matière et mémoire»*, p. 249–251 (114–116). Рус. пер., с. 224–226. А также *«L'énergie spirituelle»*. – «L'effort intellectuel», p. 940–941 (166–167). Мы цитируем труды Бергсона по так называемому édition du Centenaire; ссылки на страницы по современным изданиям приводятся в скобках. Первую главу *MM* мы анализировали в предыдущем томе. Теперь мы приступаем к анализу второй главы, где намечается совсем иная точка зрения. Комментарии к третьей главе посвященной, в основном времени, последуют в дальнейшем.

Как различаются эти два типа образов? Поначалу казалось, что сенсомоторный образ богаче, поскольку он – сама вещь, притом такая, что продлевается в движениях, с помощью которых мы ею пользуемся. А вот чисто оптический образ, на первый взгляд, неизбежно будет беднее и разреженнее: как писал Роб-Грийе, это не вещь, а «описание», которое стремится заместить вещь, «затушевывает» конкретный предмет и выбирает в нем лишь определенные свойства, даже оставляя место для других описаний, каковые «удержат» прочие линии и черты, всегда временные, находящиеся под вопросом, смещаемые или заменимые. Нам возразят, что любой кинематографический образ, даже сенсомоторный, несомненно будет описанием. Но тогда необходимо противопоставить два вида описания: одно из них – органическое (когда, например, говорят, что стул сделан для того, чтобы сидеть, а трава нужна для того, чтобы ее есть), тогда как другое – физико-геометрическое, неорганическое. Уже Росселлини в фильме *«Европа-51»* заметил, до какой степени завод, увиденный обывательницей, представляет собой визуальную и звуковую абстракцию, ибо в нем очень мало «конкретных денотатов» (выявленных значений) и вообще он сведен к нескольким чертам. А Годар в *«Карабинерах»* превращает каждый план в описание, замещающее объект и оставляющее место для других описаний, так что вместо органического описания объекта нам демонстрируют чистые описания, которые рассыпаются в то самое время, что и вычерчиваются[1]. Если новое кино, как и «новый роман», имеют столь большое философско-логическое значение, то причина этому в затрагиваемой ими теории дескрипций, автором которой был Роб-Грийе[2].

В этой точке все опрокидывается. Сенсомоторный образ фактически удерживает лишь интересующие нас стороны вещи либо то, что продлевается в реакцию персонажа. Стало быть, его очевидная насыщенность происходит оттого, что этот образ ассоциирует с вещью массу других вещей, похожих на нее в том же плане, поскольку все они возбуждают аналогичные движения: травоядное интересуется травой

---

[1] Клод Оллье, сам писатель, представляющий «новый роман», говорил о *«Карабинерах»*: «для всякого плана Годар производит чрезвычайно стремительную опись его дескриптивных и суггестивных виртуальностей перед тем, как схватиться за одну из них, чтобы бросить ее тотчас же после того, как она обозначится, – и это же может служить характеристикой его работы в целом: он последовательно возобновляет все новые подходы к ней, и как раз в тот миг, когда попадает в точку, тут же разрушает сделанное и даже показывает, что находка его не заинтересовала и он намеренно устранил ее» (*«Souvenirs écran»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 129).

[2] Именно благодаря Расселу теория дескрипций стала одной из основ современной логики. Однако Бергсон в *«Материи и памяти»* не только создал психологию узнавания, но и предложил логику дескрипций, совершенно отличную от расселовской. Логически весьма сильная, концепция Роб-Грийе зачастую продолжает бергсоновскую и родственна ей. Ср.: *«Pour un nouveau roman»*, «Temps et description» («двунаправленное движение по созданию и стиранию резинкой... (gommage)»).

вообще. Именно в этом смысле сенсомоторная схема представляет собой фактор абстракции. И наоборот, чисто оптический образ напрасно будет стараться стать всего лишь описанием и иметь отношение к персонажу, который уже не умеет или не может реагировать на ситуацию: трезвомыслие, свойственное этому образу, редкость того, что он удерживает – будь то линия или же просто точка – «небольшой и неважный фрагмент», – каждый раз поднимают вещь на уровень существенной индивидуальности, а также описывают неисчерпаемое, беспрерывно отсылая к другим описаниям. Так, значит, на самом деле подлинно насыщенным или «типичным» образом является оптический.

Это будет так лишь в том случае, если мы узн*а*ем, каким целям он служит. О сенсомоторном образе мы без труда можем сказать, что каким-то целям он служил, поскольку выстраивал в одну цепь образ-перцепцию и образ-действие, а также регулировал первый по второму и продлевал первый во втором. Но совершенно иначе дела обстоят с чисто оптическим образом, и не только из-за того, что это образ иного типа, но также потому, что он совсем иначе выстраивает цепь. На наш вопрос имелся простой, но лишь временный ответ, и его Бергсон дал вначале: оптический (и звуковой) образ при внимательном узнавании не продлевается в движение, а вступает в отношения с пробуждаемым им «образом-воспоминанием». Возможно, следует предположить и другие вероятные ответы: и тогда в отношения вступят реальное и воображаемое, объективное и субъективное, описание и повествование, *актуальное и виртуальное*... И в любом случае главное здесь то, что два терма, вступающие в отношения, различны по природе, но все же «бегут друг за другом», друг к другу отсылают, отражаются друг в друге (без этого невозможно сказать, какой из них первый), а также стремятся *в пределе* слиться, попав в одну и ту же точку неразличимости. Тому или иному аспекту вещи соответствует своя зона воспоминаний, грез или мыслей, и каждый раз она представляет собой план или окружность, так что вещь проходит через бесконечное множество планов или кругов, соответствующих ее собственным «слоям» или аспектам. Какому-либо иному описанию соответствует иной виртуальный ментальный образ, и наоборот: так образуется другая окружность. Героиня *«Европы-51»* замечает определенные черты завода и полагает, будто видит заключенных: «казалось, я вижу приговоренных...» (Заметим, то, что приходит в голову героине – это не простое воспоминание, ибо завод не напоминает ей тюрьму: героиня вспоминает ментальное в*и*дение и едва ли не галлюцинацию.) Она могла удержать в памяти иные черты завода: то, как в него входят рабочие, или фабричный гудок, и сказать: «я видела, как получившие отсрочку смерти оставшиеся в живых устремляются под мрачные кровы...»

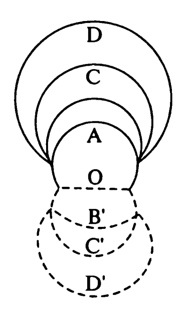
Можно ли сказать, что один и тот же объект (завод) проходит через различные окружности, – ведь каждый раз описание стирает объект,

и в то же время ментальный образ создает из него иной объект? Каждая окружность стирает и создает некий объект. Но как раз в этом «двояком движении создания и стирания резинкой» последовательные планы, самостоятельные окружности, устраняя друг друга, друг другу противореча, возобновляясь и расходясь по бифуркации, составляют одновременно и слои одной и той же физической реальности, и уровни одной и той же ментальной реальности, памяти или духа. Как писал Бергсон, «мы видим, что усилие внимания приводит к воссозданию не только увиденного предмета, но и все более обширных систем, с которыми он может быть связан, так что по мере того, как круги В, С, Д представляют все более глубокую экспансию памяти, их отражение достигает в В', С', Д' все более глубоких пластов действительности[1]. Так, остров в фильме Росселлини *«Стромболи»* дан посредством все углубляющихся описаний: подступы к нему, рыбная ловля, буря, извержение вулкана, – и в то же время попавшая на этот остров иностранка поднимается все выше до того момента, как описание обрывается вглубь, и слишком сильное напряжение надламывает дух. Склоны разбушевавшегося вулкана, где-то совсем далеко внизу видна деревня, сверкающая на фоне черных волн, – а дух шепчет: «я пропала, мне страшно, какая тайна, какая красота, Боже мой...» Уже нет сенсомоторных образов с их продлениями, но есть гораздо более сложные связи между чисто оптическими и звуковыми образами, с одной стороны, а с другой, между образами, пришедшими из времени или мысли, – в планах, с полным правом сосуществующих и формирующих душу и тело острова.

2

Чисто оптическая и звуковая ситуация (описание) является актуальным образом, который вместо того, чтобы продлеваться в движение, выстраивается в цепь вместе с виртуальным образом и формирует с ним замкнутый круг. Проблема в том, чтобы точнее узнать, что спо-

[1] Вот первая значительная схема Бергсона, *ММ*, р. 250 (115). Рус. пер., с. 224: на первый взгляд ее слабое место состоит в «наиболее узкой окружности», представленной не в форме АА', а в форме АО, так как она «содержит только сам объект О и непосредственно следующий образ, который только что с ним совпадал» (воспоминание, следующее сразу за перцепцией). Впоследствии мы увидим причину, в силу которой такой минимальный круг вынужден играть роль внутреннего предела.



собно выступить в роли виртуального образа. На первый взгляд, требуемыми качествами обладает то, что Бергсон называет «образом-воспоминанием». Разумеется, образы-воспоминания вмешиваются уже в автоматическое узнавание: их место в промежутке между возбуждением и реакцией, поскольку они тем самым способствуют наладке моторного механизма и усилению его с помощью психологической причинности. Но тогда получается. что в автоматическое узнавание они вмешиваются лишь случайно и вторично, тогда как при узнавании внимательном они главенствуют: последнее и происходит *благодаря* им. Иными словами, образы-воспоминания порождают совершенно новый смысл субъективности. Мы видели, что субъективность проявляется уже в образе-движении: она возникает, когда есть промежуток между движением воспринятым и осуществленным, действием и реакцией, возбуждением и ответом, образом-перцепцией и образом-действием. И если эмоция представляет собой также одно из измерений этой субъективности первого рода, то причина здесь в том, что она принадлежит промежутку, составляет его «внутреннее», как бы занимает его, но не наполняет и не переполняет. В субъективности же второго рода образ-воспоминание заполняет промежуток и фактически переполняет его, так что к перцепции этот образ подводит нас индивидуально – вместо того, чтобы продлевать ее в родовом движении. Образ-воспоминание получает выгоду от промежутка и предполагает его, так как в него помещается, однако он иной природы. Следовательно, субъективность обретает новый смысл, уже не моторный и материальный, а временной и духовный: она «добавляется» к материи, а уже не растягивает ее; это образ-воспоминание, а уже не образ-движение[1].

Отношения между актуальным образом и образом-воспоминанием всплывают во flashback'е. Это как раз и есть тот замкнутый круг, что идет из настоящего в прошлое, а потом возвращает нас в настоящее. Или, возможно – как в фильме Карне *«День начинается»*, – это множество кругов, каждый из которых пробегает свою зону воспоминаний, а затем возвращается во все более углубленное и безысходное состояние настоящей ситуации. Герой Карне в конце каждого круга оказывается в комнате отеля, окруженной полицией, каждый раз оказываясь все ближе к фатальному исходу (разбитые оконные стекла, дырки от пуль на стене, последовательность сигарет...). Как бы там ни было, понятно, что flashback является приемом условным и привходящим: о нем, как правило, сообщает зрителю наплыв, а вводимые им образы часто накладываются друг на друга или клишируются с помощью растра. Это нечто вроде таблички: «Внимание! Воспоминание».

---

[1] *ММ*, р. 213–220 (68–77). Рус. пер., с. 180–192.

Он, стало быть, может обозначать психологическую причинность условным приемом, хотя эта причинность пока еще аналогична сенсомоторному детерминизму и, несмотря на свои круги, только утверждает продвижение линейного повествования. Проблема flashback'а состоит в следующем: он должен обретать собственную необходимость где-то еще, совершенно так же, как образы-воспоминания должны получать откуда-то еще внутренние признаки прошлого. Необходимо, чтобы рассказывать историю в настоящем было невозможно. Следовательно, необходимо, чтобы нечто оправдывало или навязывало flashback, а также отмечало или удостоверяло подлинность образа-воспоминания. Ответ Карне на это весьма отчетлив: судьба выходит за рамки детерминизма и причинно-следственной связи, она прочерчивает некую «сверхлинейность», одновременно наделяя необходимостью flashback и маркируя прошлым образы-воспоминания. Так, в фильме *«День начинается»* навязчивая мелодия появляется из глуби времен, чтобы оправдать flashback, а «гнев» уносит трагического героя в глубь времен, чтобы он мог предаться прошлому[1]. Однако, если flashback и образ-воспоминание тем самым находят собственное основание в судьбе, то происходит это лишь относительно или условно. Ибо судьба может непосредственно проявляться и иными путями, а также утверждать чистую потенциальность времени, выходящую за пределы всякой памяти, «уже бывшее», не укладывающееся в рамки воспоминания: мы имеем в виду не только экспрессионистские фигуры слепых и бродяг, которые Карне в изобилии использовал в своем творчестве, но также и приемы обездвиживания или окаменения в *«Вечерних посетителях»*, вплоть до использования мимики в *«Детях райка»*, — а более обобщенно – свет, которым Карне пользовался во французском стиле, ибо серое свечение проходит у него через все оттенки атмосферы и образует большой замкнутый круг солнца и луны.

Манкевич, несомненно, является крупнейшим режиссером, пользующимся flashback'ами. Но пользуется он ими настолько специфическим образом, что его можно было бы противопоставить Карне, ибо они стоят на противоположных полюсах образа-воспоминания. Речь уже совсем не идет о разъяснении, о причинно-следственной связи, или же о линейности, которым предстоит преодолеть себя в судьбе. Речь идет, напротив, о необъяснимой тайне, о фрагментировании любой линейности, о непрерывных бифуркациях, как о соответствующих разрывах причинности. Время у Манкевича полностью совпадает с временем, описанным Борхесом в новелле *«Сад расходящихся тропок»*: бифуркации подвергается уже не пространство, а время, «канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются

---

[1] Ср. анализ фильма *«День начинается»* у Андре Базена, *«Le cinéma français de la Libération a la nouvelle vague»*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, p. 53–73.

или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все возможности». (Цит. по: Х.-Л. Борхес, «Проза разных лет», М., 1984, пер. Б. Дубина.– *прим. пер.*) Вот здесь-то flashback и находит свое обоснование: в каждой точке бифуркации времени. Стало быть, множество замкнутых кругов обретает новый смысл. Flashback теперь относится не к каждому человеку, в свою очередь относящемуся к некоему множеству, а к нескольким сразу (к троим в *«Босоногой графине»*, к троим в *«Письме к трем женам»*, к двоим в фильме *«Все о Еве»*). И круги подвергаются бифуркации не только по отношению друг к другу, но и каждый круг в отношении самого себя, что напоминает раздваивающийся волос. Так, в трех кругах из *«Письма к трем женам»* каждая из жен на свой лад задается вопросом, когда и как ее брачная жизнь начала «сходить с рельсов» и идти по бифуркантному пути. И даже когда наличествует одна-единственная бифуркация, например, вызванная любовью к грязи у женщины гордой и блестящей (*«Босоногая графиня»*), повторения ее происходят не в виде нагромождения, а проявления ее невозможно выстроить в линию либо так, чтобы восстановить по ним судьбу: эти повторения и проявления непрестанно нарушают целостность состояния равновесия и каждый раз навязывают новый «изгиб», новое прерывание причинно-следственной связи, расходящейся с той, что была в каждом предшествующем случае, – и все это образует множество нелинейных отношений[1]. Одна из прекраснейших развилок у Манкевича встречается в фильме *«Повод для сплетен»*, где врач, пришедший объявить отцу, что его дочь беременна, признается в любви к ней и на фоне некоего призрачного пейзажа просит у отца ее руки. В мире, где живут автоматы, двое персонажей сделались заклятыми врагами; но есть и еще один мир, где один издевается над другим и напяливает на него костюм клоуна, – и третий мир, где второй персонаж ведет себя как инспектор, ибо настал его черед господствовать, – и так вплоть до того, что разгневанные автоматы перемешивают все возможности, миры и времена (*«Ищейка»*). Персонажи Манкевича никогда не развиваются по линейной эволюции: стадии, через которые проходит Ева, когда выдает себя за актрису, похищает у нее любовника и соблазняет мужа подруги, шантажирует ее, – не выстраиваются в прогрессию, но каждый раз образуют кривую, замыкающую круг, и навязывают этому множеству тайну, которую новая Ева унаследует в конце фильма и которая станет отправной точкой для других бифуркаций.

Здесь нет ни прямой линии, ни замкнутого круга. *«All about Eve»* – это не «Все о Еве» в полном смысле слова, а, скорее, некий «отрывок», – так и говорит один из персонажей фильма: «на эту тему она могла бы рассказать вам отрывок...». А в фильме *«Внезапно прошлым летом»* име-

---

[1] Об этом понятии бифуркации ср.: Prigogine et Stengers, *«La nouvelle alliance»*, Gallimard, p. 190. Рус. перевод: Пригожин и Стенгерс, «Новый альянс», М., 1996.

ется только один flashback: девушка под конец догадывается, какое отвратительное воспоминание ее мучит, – и объясняется это тем, что прочие flashesback'и ингибированы или заменены повествованиями и гипотезами, хотя соответствующие бифуркации не отменяются и сохраняют необъяснимый секрет навсегда. На самом деле педерастия сына не объясняет ничего. Ревность матери образует первую бифуркацию в тот момент, когда ее заменяет девушка; педерастия – вторая бифуркация, когда сын пользуется девушкой так, как пользовался матерью, расставляя приманки для мальчиков; но есть еще и третья, еще один круг, когда возобновляется описание плотоядных цветов и рассказ об ужасных судьбах пожранных ими черепашек, – и тут flashback обнаруживает под педерастией сына оргиастические мистерии и каннибальские наклонности, жертвой которых, в конце концов, становится он сам, измученный и расчлененный своими молодыми любовниками под звуки варварской музыки трущобного квартала. И под конец создается впечатление, что все перевернется и мать «сожрет» молодого врача, которого примет за сына. И у Манкевича flashback всегда обретает свой raison d'être в извилистых рассказах, взрывающих причинно-следственную связь, но, вместо того чтобы развеять загадку, отсылающих к другим, еще более глубоким тайнам. Шаброль обрел такую же выразительность в пользовании flashback'ами в фильме *«Виолетта Нозьер»*, когда он подчеркивает непрерывные бифуркации в жизни своей героини, разнообразие ее лиц, нередуцируемое множество разных гипотез (хотела она пощадить свою мать или нет и т. д.)[1]

Именно бифуркации времени наделяют flashback необходимостью, а образы-воспоминания – подлинностью, весомостью прошлого, без которой они остались бы условными. Но почему и как? Ответ прост: точки бифуркации чаще всего столь незаметны, что обнаружить их можно лишь задним числом, с помощью внимательной памяти. Такие истории можно рассказывать лишь в прошедшем времени. Уже Фицджеральд, к которому Манкевич весьма близок, непрерывно задавался вопросом: что случилось? Как дошли мы до жизни такой?[2] Именно это является главным в трех flashesback'ах о женах из

---

[1] Филипп Каркассонн превосходно проанализировал flash-back у Манкевича, как прием, взрывающий линейность и дающий отвод причинно-следственной связи: «Flashback имеет своей целью внушить дополнительность времени, превосходящего временное измерение; прошлое теперь не только «до» настоящего, но и недостающая часть, бессознательное, а зачастую также и эллипсис». Каркассонн сравнивает Манкевича с Шабролем: «Далеко не разрешая загадку, возвращение в прошлое зачастую служит тому, чтобы ее подчеркнуть и даже сделать более тусклой, обозначив загадочную цепь провалов памяти, которые ей предшествовали» (C a r c a s s o n n e, «Coupez!», *«Cinématographe»*, no. 51, octobre 1979).

[2] Жан Нарбони наметил другие точки сравнения Фицджеральда с Манкевичем: »Mankiewicz a la troisième personne», *Cahiers du cinéma*, no. 153, mars 1964.

«Письма к трем женам», а также в воспоминаниях Гарри из *«Босоногой графини»*. Возможно, это и есть вопрос вопросов.

При всей безусловной справедливости разговоров о театральном характере творчества Манкевича, в нем есть и романный элемент (или, точнее, новеллистический, ибо именно новелла вопрошает: «Что случилось?») Взаимоотношения между этими двумя элементами и их оригинальный сплав, при том что Манкевич в полной мере учитывает кинематографическую специфику, были проанализированы недостаточно. С одной стороны, романный элемент, повествование, то, что возникает в памяти. Согласно формулировке Жане, память фактически является проводником повествования. По своей сущности она представляет собой голос, который говорит, разговаривает сам с собой, или же шепот, рассказывающий о том, что случилось. Так возникает закадровый голос, сопровождающий flashback. Часто у Манкевича эта духовная роль памяти отводится существу, более или менее связанному с потусторонним миром: таковы призрак из фильма *«Призрак и миссис Мьюир»*, пришелец с того света из *«Повода для сплетен»*, автоматы из *«Ищейки»*. В *«Письме к трем женам»* есть и четвертая подруга, которой мы так и не увидим, – она смутно промелькнула один раз, – но именно она сообщила трем другим, что расстается с одних из их мужей (но с каким?): ее закадровый голос нависает над тремя flashback'ами. В любом случае, голос выступает в роли памяти и кадрирует flashback. Но, с другой стороны, то, что он «показывает», то, о чем он сообщает, – тоже голоса: разумеется, это предстающие взору персонажи и декор, но суть их в том, что они говорят и звучат. Вот он, театральный элемент, диалог между персонажами, появляющимися в рассказе, – а порою возникший персонаж уже и сам ведет повествование (*«Все о Еве»*). В одном из flashesback'ов в *«Письме к трем женам»* есть сцена ужина мужа-профессора и жены-рекламиста с начальницей последней: все движения персонажей и камеры обусловлены все более бурным характером их диалога, а также разделением двух противостоящих друг другу источников звука: радиопередачи и классической музыки, которая раздражает профессора. Следовательно, главное здесь касается глубины отношений между романным элементом памяти как проводником повествования и театральным элементом диалогов, речей и звуков как манер поведения персонажей.

И выходит, что эти внутренние отношения всегда получают у Манкевича весьма оригинальную детерминацию. Речь всегда идет о «сходе с рельсов», отклонении, бифуркации. Но хотя в принципе бифуркация может быть обнаружена лишь задним числом и с помощью flashback'ов, всегда имеется персонаж, который ее предчувствует или схватывает на лету, пусть даже ради того, чтобы впоследствии воспользоваться ею во благо или во зло. В таких сценах Манкевич превосходен. И относится это не только к роли Гарри в *«Босоногой графине»*,

но и к двум большим сценам из фильма *«Все о Еве»*. Сначала костюмерша-секретарша актрисы немедленно догадалась о мошенничестве Евы и о ее раздвоенном характере: в тот самый момент, когда Ева занималась лживыми россказнями, она все поняла, находясь в соседней комнате, вне кадра, а затем вошла в кадр, чтобы пристально посмотреть на Еву и кратко выразить свои сомнения. Впоследствии дьявольски хитрый театральный критик догадался о другой происшедшей с Евой бифуркации, когда она пыталась соблазнить любовника актрисы. Критик что-то услышал, а может быть, и увидел в приоткрытой двери, как бы находясь между кадром и закадровым пространством. Воспользуется он этим позже, однако понимает все теперь же (то есть каждый из персонажей понимает суть происходящего в разные моменты и во время новой бифуркации). И получается, что во всех этих случаях мы не выходим за пределы памяти. Только вместо составной памяти, представляющей собой функцию прошлого, ведущего повествование, мы присутствуем при рождении памяти, как функции будущего, которая удерживает в себе случившееся, чтобы превратить его в грядущий объект другой памяти. Именно это Манкевич понимает весьма глубоко: память никогда бы не могла ни воскресить прошлого, ни рассказать о нем, если бы она уже не сформировалась в тот момент, когда прошлое было еще настоящим, т. е. имело цель в будущем. Можно даже сказать, что память функционирует следующим образом: она «зачинается» в прошлом, с тем чтобы мы смогли воспользоваться ею в будущем, когда прошлым станет настоящее[1]. Именно эта память о настоящем способствует внутреннему соотнесению двух элементов: романной памяти в том виде, как она предстает в повествующем сообщении, – и театрального настоящего в том виде, как оно встречается в сообщаемых диалогах. Память – это закругляющий третий элемент, наделяющий первые два абсолютно кинематографическим смыслом. В роли соглядатая или невольного свидетеля и заключена сила кинематографа Манкевича: это есть визуальное и слуховое рождение памяти. Поэтому мы отчетливо выделяем у него два разных аспекта закадрового пространства: смежное, отсылающее к персонажу, который неожиданно замечает бифуркацию; и потустороннее, отсылающее к персонажу, который соотносит ее с прошлым (иногда это делает один и тот же персонаж, а порою два разных).

Но если верно, что flashback и образ-воспоминание тем самым обретают свои основания в таких бифуркациях времени, то эти основания, как мы видели в ином случае с Карне, могут действовать и не-

[1] Примерно так трактовал память Жане, называющий ее способом ведения рассказа: я вспоминаю и создаю себе память, чтобы вести повествование. Ницше, однако, дал памяти иное определение: это сдерживание обещания, и я творю себе память, чтобы быть в состоянии обещать и выполнять обещанное.

посредственно, без flashback'а и за пределами какой бы то ни было памяти. Это, в особенности, касается двух грандиозных театральных фильмов по Шекспиру, *«Юлия Цезаря»* и *«Клеопатры»*. Правда, исторический характер этих фильмов уже выступает вместо памяти (а в *«Клеопатре»* еще и прием с оживающими фресками). Тем не менее бифуркации времени наделены в них прямым смыслом, а тот мешает применению flashback'а. Интерпретация шекспировского *«Юлия Цезаря»* Манкевичем подчеркивает психологическую оппозицию между Брутом и Марком Антонием. И дело в том, что Брут предстает абсолютно прямолинейным персонажем: несомненно, его мучает привязанность к Цезарю; несомненно, он умелый оратор и политик; но любовь к республике не дает ему свернуть с прямого пути. Мы говорили, что у Манкевича нет персонажа, развивающегося линейно. Однако же, Брут именно таков. Обратившись к народу сам, он позволяет выступить с аналогичной речью Марку Антонию, а сам не остается и не оставляет *наблюдателя*: он находит себя в проскрипционном списке, он обречен на поражение, одинок и вынужден совершить самоубийство, – обездвиженный в своей прямоте и даже не успев понять хоть что-то из случившегося. Марк Антоний, напротив, представляет собой раздвоенный тип par excellence: он изображен солдафоном, обыгрывается его неуклюжая манера речи, хриплый голос, плохая артикуляция, плебейское произношение; он произносит необычную речь, изобилующую бифуркациями, цель которой – перетянуть римский народ на свою сторону (искусство Манкевича и голос Брандо объединяются здесь в одной из прекраснейших сцен театрального кинематографа). Наконец, в *«Клеопатре»* героиня становится вечной «бифурканткой», она раздвоена и непрестанно меняет решения, – тогда как Марк Антоний (теперь его играет Бартон) уже не предается безумной любви, а загнан в угол воспоминаниями о Цезаре, с одной стороны, и близостью Октавиана – с другой. Спрятавшись за колонной, он увидит одну из бифуркаций Клеопатры на свидании с Октавианом и укроется в глубине сцены, чтобы вскоре вернуться. А еще он умрет, так и не поняв, что произошло, хотя и вновь обретя любовь Клеопатры в последней ее бифуркации. Всевозможные оттенки розового цвета, порою насыщенного до золотого оттенка, свидетельствуют о постоянной изменчивости Клеопатры. Манкевич стыдился этого фильма, хотя фильм от этого не становится менее великолепным; и, возможно, ему было неприятно именно навязывание слишком рациональных и тяжеловесных оправданий для бифуркаций царицы.

Мы вновь приходим все к тому же выводу: либо flashback – это чисто условная табличка, либо это средство «потустороннего» оправдания – судьбой у Карне, бифуркациями времени у Манкевича. Но в последних случаях то, что наделяет flashback необходимостью, делает это лишь относительно и условно, а также при этом может выражаться

иначе. И дело не только в недостаточности flashback'а по отношению к образу-воспоминанию; *существует еще и более глубокая недостаточность образа-воспоминания по отношению к прошлому.* Бергсон непрестанно напоминал, что образ-воспоминание сам по себе не несет ярлык прошлого, т. е. он не отмечен «виртуальностью», каковую представляет и воплощает и которая отличает его от прочих типов образов. Если образ делается «образом-воспоминанием», то происходит это лишь в той мере, в которой он ищет «чистое воспоминание» там, где оно находится, чистую виртуальность, содержащуюся в скрытых зонах прошлого, как «прошлое-в-себе»...: «Чистые воспоминания, вызванные из глубины памяти, развиваются в образы-воспоминания»; «Воображать – это не то же самое, что вспоминать. Конечно, воспоминание, по мере того, как оно актуализуется, стремится ожить в образе, но обратное неверно, образ как таковой не соотнесет меня с прошлым, если только я не отправлюсь в прошлое на его поиски, прослеживая тем самым то непрерывное поступательное движение, которое привело его из темноты к свету»[1]. В противоположность нашей первой гипотезе, выходит, что образа-воспоминания для определения нового измерения субъективности недостаточно. Мы задавали вопрос: когда настоящий и актуальный образ утратил свое моторное продолжение, с каким виртуальным образом он вступает в отношения, так что два образа формируют замкнутый круг, по которому они движутся друг за другом и друг в друге отражаются? И получается, что образ-воспоминание виртуальным не является, а по-своему актуализует виртуальность (названную Бергсоном «чистым воспоминанием»). Поэтому образ-воспоминание не предоставляет нам прошлого, но только репрезентирует прежнее настоящее, которым «было» прошлое. Образ-воспоминание – это образ актуализованный или актуализующийся; он не сочетается с актуальным образом и формирует замкнутый круг неразличимости. Потому ли, что замкнутый круг слишком велик, или же, напротив, оттого, что он недостаточно велик? Например, героиня фильма *«Европа-51»* не пробуждает в своей памяти образа-воспоминания. И даже когда режиссеры работают с flashback'ом, они подчиняют его иным процессам, на которых он основан, а образ-воспоминание – более глубоким образам-временам (это делают не только Манкевич, но и Уэллс, Рене и пр.).

Когда внимательное узнавание удается, оно несомненно происходит *с помощью* образов-воспоминаний: вот человек, которого я встречал на прошлой неделе в таком-то месте... Но именно этот удачный исход позволяет сенсомоторному потоку продолжить свое временно прерванное течение. Потому-то Бергсон постоянно повторяет следующий вывод, непреложный также и для кинематографа: внимательно-

[1] *ММ,* р. 270 (140), а также р. 278 (150). Рус. пер., с. 238 и 245.

ное узнавание сообщает нам гораздо больше сведений, когда оно терпит крах, нежели когда оно удается. Когда что-нибудь не припоминается, сенсомоторное продление оказывается приостановленным, а актуальный образ, наличествующая оптическая перцепция, не выстраивается в цепь ни с моторным образом, ни даже с образом-воспоминанием, который мог бы восстановить контакт. Скорее, он вступает в отношения с подлинно виртуальными элементами, ощущениями déjà-vu или прошлого «вообще» (наверное, я где-то видел этого человека...), образами грезы (у меня создается впечатление, будто он мне привиделся...), фантазмами или театральными схемами (он выглядит так, будто играет знакомую мне роль...). Словом, ни образ-воспоминание, ни внимательное узнавание не предоставляют нам точного коррелята оптико-звукового образа; скорее это делают помехи в памяти и неудачи при узнавании.

3

Поэтому европейское кино весьма рано столкнулось с таким рядом феноменов, как амнезия, гипноз, галлюцинации, бред, видения умирающих, а в особенности – наваждение и грезы. Это был важный аспект советского кинематографа и его в*р*еменных союзов то с футуризмом, то с конструктивизмом, то с формализмом; это было существенно и для немецкого экспрессионизма и его в*р*еменных союзов с психиатрией и психоанализом, а также для французской школы и ее в*р*еменного союза с сюрреализмом. Европейское кино видело здесь как средство нарушения «американских» границ образа-действия, так и проникновение в тайну времени и объединения образа, мысли и камеры в одной и той же «автоматической субъективности», противопоставленной чересчур объективной концепции американцев[1]. Общая черта всех этих состояний в том, что персонаж не может противостоять визуальным и звуковым ощущениям (или даже тактильным, кожным и кинестетическим), которые утратили свое моторное

---

[1] Эпштейн во всех своих киноведческих произведениях подчеркивал эти субъективные и галлюцинаторные черты, характеризующие европейский, и в особенности французский кинематограф: *«Ecrits»*, p. 64 sq. Советское кино занималось состояниями грезы (Эйзенштейн, Довженко...), но и патологическими состояниями амнезийного типа с восстановлением обрывков воспоминания, как в фильме Эрмлера *«Обломок империи»*. Непосредственная встреча экспрессионизма с психоанализом произошла в 1927 г., в фильме Пабста *«Тайны одной души»*, в создании которого принимали участие Абрахам и Закс – это можно утверждать точно вопреки скрытности Фрейда; фильм этот рассказывал о навязчивых состояниях мужчины, которого преследовало наваждение убить собственную жену ножом.

продление. Это может быть пограничной ситуацией, угрозой или следствием катастрофы, но также и более банальными состояниями сна, грезы или нарушения внимания. Однако эти актуальные ощущения и перцепции все же оторваны как от узнавания при помощи памяти, так и от моторного узнавания: ни одна детерминированная группа воспоминаний не может им соответствовать, а также «прилаживаться» к оптико-звуковой ситуации. Но их отличительная черта – целая времен*ная* «панорама», неустойчивое множество «плавающих» воспоминаний, образов прошлого *вообще*, проносящихся с головокружительной скоростью, как будто время обрело какую-то глубинную свободу. Дело выглядит так, словно моторной немощи персонажа теперь отвечает тотальная и анархическая подвижность прошлого. Наплывы и кадры поверх кадров становятся «разнузданными». Таким способом экспрессионизм пытался восстановить «панорамное зрение» тех, кто ощущает угрозу своей жизни или собственную гибель: образы, всплывающие из подсознания оперируемой женщины в фильме Альфреда Абеля *«Наркоз»*; из подсознания человека, подвергшегося нападению, в фильме Метцнера *«Атака»*; из подсознания тонущего в фильме Фейоша *«Последнее мгновение»*. (К этому же пределу тяготеет *«День начинается»*, ибо в нем показан герой, приближающийся к неизбежной смерти). То же самое можно сказать о демонстрации грезы или крайней сенсомоторной расслабленности: чисто оптические или звуковые перспективы безучастно продемонстрированного настоящего сохраняют связи лишь с бессвязным прошлым, с неясными воспоминаниями детства, фантазмами, впечатлениями déjà-vu. Именно это составляет наиболее непосредственное или очевидное содержание фильма Феллини *«8 $^1/_2$»*: начиная от перенапряжения и падения давления у героя и до последнего панорамного вид*е*ния, через кошмар подземелья и человека – майского жука, появляющегося в начале фильма.

Бергсоновская теория сновидений доказывает, что спящий ни в коей мере не замкнут на ощущениях внешнего и внутреннего мира. Тем не менее он завязывает их отношения, но уже не с конкретными образами-воспоминаниями, а с текучими и растяжимыми полотнищами прошлого, которые поддаются лишь весьма приблизительному или «плавающему» регулированию. Если мы обратимся к предыдущей схеме Бергсона, то увидим, что *мечта представляет собой наиболее обширный из всех кругов или же их «крайнюю оболочку»*[1]. Это уже не сенсомоторная связь, присущая образу-действию и работавшая в при-

---

[1] *MM,* p. 251 (116). Рус. пер., с. 225. В главах II и III *«Материи и памяти»*, а также III, IV и V *«Духовной энергии»* Бергсон упоминает о своем постоянном интересе к явлениям памяти, грезы и амнезии, но также и к явлению «déjà-vu», и к «панорамному в*и*дению» (вид*е*ния умирающих, «тонущих и повешенных»). Он ссылается на нечто аналогичное кинематографической ускоренной съемке: *ES,* p. 895 (106).

вычном узнавании, – но это и не переменные круги перцепции-воспоминания, замещавшие ее при узнавании внимательном; это, скорее, слабая и дезинтегрированная связь между оптическим (или звуковым) ощущением и панорамным видением, между каким угодно сенсорным образом и тотальным образом-грезой.

Как наиболее точно определить различие между образом-воспоминанием и образом-грезой? Мы исходим из образа-перцепции, а он, по природе своей, актуален. То, что Бергсон называет «чистым воспоминанием», обязательно является виртуальным образом. Но в первом случае само воспоминание становится актуальным в той мере, в какой его вызывает образ-перцепция. Случай грезы обладает двумя значительными отличиями. С одной стороны, перцепции грезящего продолжают существовать, но в диффузном состоянии праха внешних и внутренних актуальных ощущений, которые сами по себе не схватываются, а от сознания ускользают. С другой же стороны, виртуальный образ актуализуется не непосредственно, а в другом образе, – а тот сам играет роль виртуального образа, актуализующегося в третьем, и так до бесконечности: греза – это не метафора, а серия анаморфозов, вычерчивающих весьма большой круг. Эти два свойства связаны между собой. Когда спящий предается актуальному ощущению светящейся зеленой поверхности, продырявленной белыми пятнами, то присутствующий в его душе грезовидец может увидеть образ усыпанного цветами луга, – однако последний актуализуется не иначе, как уже становясь образом бильярда с шарами, – а тот актуализуется, лишь становясь, в свою очередь, чем-нибудь еще. И это не метафоры, а становление, которое может продолжаться бесконечно. Например, в *«Антракте»* Рене Клера пачка танцовщицы, показываемая снизу, «распускается, как цветок», а цветок «открывает и закрывает свой венчик, расширяет лепестки, удлиняет тычинки», а затем переходит в раздвигающиеся ноги танцовщицы; огни города становятся «кучей зажженных сигарет» в волосах мужчины, играющего в шахматы; а сигареты, в свою очередь, превращаются в «колонны греческого храма, а потом – многоэтажного дома, тогда как сквозь шахматную доску просвечивает площадь Согласия»[1]. В *«Андалузском псе»* Бунюэля образ острого облака, режущего луну, актуализуется, но проходя через образ режущей глаз бритвы и сохраняя тем самым роль виртуального образа по отношению к следующему. Клок волос становится ежом, который превращается в округлую шевелюру, а затем – в кружок праздношатающихся. Если американский кинематограф и оказался хоть раз отмечен таким образом-грезой, то связано это с бурлеском Бастера Китона, ввиду естественной близости творчества последнего к сюрреализму или, скорее, к дадаизму. Так, в грезе из

[1] Mitry. *«Le cinéma expérimental»*, Seghers, p. 96.

фильма *«Шерлок-младший»* стул, потерявший равновесие в саду, превращается в уличный кульбит, затем мы видим край пропасти, над которой склоняется герой, выскочивший из пасти льва, – а затем – герой сидит на растущем в пустыне кактусе, – а потом – на холмике, превращающемся в остров, о который бьются волны моря, в которое он погружается на равнине, уже покрытой снегом, – а выйдя оттуда, он снова оказывается в саду. Получается, что образы-грезы разбросаны по всему фильму, так что их можно восстановить во всей совокупности. А в фильме Хичкока *«Завороженный»* настоящая греза появляется не в последовательности в духе картин Дали, но распределена по отдаленным друг от друга элементам: это зубцы вилки на скатерти, становящиеся полосками на пижаме, а затем превращающиеся в полоски белого покрывала, которое трансформируется в расширяющееся пространство умывальника, подхваченное увеличивающимся стаканом молока, а тот, в свою очередь, преображается в заснеженное поле, расчерченное параллельными лыжнями. Серия разбросанных образов, формирующих большой круг, так что каждый из этих образов становится виртуальностью по отношению к актуализующемуся другому, – и так до того, пока все они вместе не достигнут скрытого ощущения, всегда сохранявшего важность для подсознания героя, – и это ощущение смертоносного аттракциона.

Представляется, что образы-грезы также обладают двумя полюсами, которые можно отличить друг от друга по их техническому производству. Один создается средствами обильными и громоздкими: это и наплыв, и наложение кадра на кадр, и декадрирование, и сложные передвижения камеры, и особые эффекты, и лабораторные манипуляции, – причем все это движется в сторону абстрагирования и тяготеет к абстракции. Другой, наоборот, можно назвать весьма трезвым, и оперирует он простыми кадрами или монтажными стыками, напоминающими постоянные сбои механизма, – они-то и «творят» грезу, хотя предметы остаются в прежнем виде. Техника такого образа всегда отсылает к метафизике воображения: это нечто вроде двух способов представления – как перейти от одного образа к другому. В этом отношении галлюцинаторные состояния по отношению к реальности немного напоминают «аномальные» состояния языка литературного по отношению к разговорному: в одном случае мы имеем перегруженность, усложненность и перенасыщение, а в другом – напротив, остранение, эллипсисы, прерывистость, разрывы и сбои. Если второй полюс предстает в чистом виде в фильме Китона *«Шерлок-младший»*, то первый одушевляет грандиозную грезу из фильма Мурнау *«Последний человек»*, где громадные хлопающие двери налагаются друг на друга, образуя бесконечно растущие абстрактные углы. Эта оппозиция особенно ясно видна, если сравнить *«Антракт»* с *«Андалузским псом»*: в фильме Рене Клера непрерывно умножаются разнообразные

приемы, которые к тому же стремятся к кинетической абстракции в финальной бешеной гонке, – а вот фильм Бунюэля оперирует более «трезвомыслящими» средствами и сохраняет доминирующую округлую форму у всегда твердых предметов, которые сменяют друг друга при помощи простых стыков[1]. Но, каким бы ни был избранный полюс, образ-греза всегда подчиняется одному и тому же закону: большой круг, где каждый образ актуализует предыдущий и актуализуется в последующем, чтобы в конечном счете вернуться к вызвавшей его ситуации. Стало быть, он, как и образ-воспоминание, не обеспечивает неразличимости реального и воображаемого. Образ-греза подчиняется таким условиям, которые предназначают грезу грезовидцу, а осознание грезы (реальность) – зрителю. Бастер Китон намеренно подчеркивает этот разрыв, устраивая кадр, напоминающий экран, так, что герой переходит из полутьмы зала в сияющий мир экрана...

Возможно, существует способ преодоления этого разрыва в большом круге через состояния мечтаний, грез наяву, остранения или феерии. Мишель Девийе предложил весьма интересное понятие «имплицированной грезы»[2]. Хотя оптико-звуковой образ и оторван от его моторного продления, теперь он уже не компенсирует эту утрату, вступая в отношения с эксплицитными образами-воспоминаниями или образами-грезами. Попытавшись определить это состояние имплицированной грезы сами, мы скажем, что оптико-звуковой образ теперь продлевается в *движении мира*. Мы имеем дело с возвращением к движению (откуда опять же его недостаточность). Но на оптико-звуковую ситуацию реагирует теперь не персонаж, а движение мира, замещающее собой сбой движения у персонажа. Получается своего рода «обмирщение», деперсонализация или, так сказать, прономинализация (сведение к местоименной форме) утраченного или затруд-

---

[1] Морис Друзи (*«Luis Bunuel architecte du rêve»*, Lherminier, p. 40–43), анализируя оппозицию между двумя указанными фильмами, замечает, что *«Андалузский пес»* движется прежде всего посредством фиксированных планов, и включает лишь несколько наездов сверху, наплывов и тревеллингов вперед и назад, один наезд снизу, один-единственный случай применения панорамной съемки, единственный случай использования съемки замедленной; поэтому сам Бунюэль считал этот фильм своего рода реакцией на авангардистское кино тех лет (реакцией против не только *«Антракта»*, но и *«Раковины и священника»* Жермены Дюлак, чрезмерное использование технических средств в котором стало причиной, заставившей Арто, автора идеи и сценариста, выступить против фильма). Как бы там ни было, «трезвая» концепция также подразумевает техническое новаторство, хотя и иного типа: к примеру, о проблемах, с которыми столкнулся Китон в фильме *«Шерлок-младший»* (приема рирпроекции тогда еще не существовало), ср.: Robinson David, *«Buster Keaton»*, «Image et son», p. 53–54.

[2] Devillers Michel, »Rêves informulés». *«Cinématographe»*, no. 35, février 1978. Автор цитирует Луи Малля: «большая ночь из *"Любовников"* основана на грезах, где импликация граничит с деперсонализацией».

нительного движения[1]. Так, дорога скользит сама по себе. Испуганный ребенок не может убежать при виде опасности, но вместо него в бегство пускается мир и уносит его с собой, словно на ковре-самолете. Персонажи не движутся, но – словно в мультфильме – камера заставляет двигаться дорогу, по которой они перемещаются, «неподвижные, но большими шагами». Мир берет на себя движение, которое субъект уже не может или вообще не может осуществить. Это виртуальное движение, но актуализуется оно ценой расширения всего пространства и растягивания времени. Следовательно, это граница самого большого круга. Разумеется, такие феномены появляются уже в сновидениях: так, в сне из фильма Бунюэля *«Забытые»* Богоматерь появляется около куска мяса, а ребенка что-то медленно влечет к этому куску, хотя он на него и не набрасывается; в кошмаре из *«Призрака»* Мурнау грезящий гонится за каретой, но его толкают тени преследующих его домов. Нам представляется, что эксплицитная греза содержит или сохраняет эти движения мира, которые, напротив, высвобождаются в грезе имплицированной.

Одним из первых великих фильмов, разрабатывающих эту тему, был *«Падение дома Эшеров»* Эпштейна: оптические перцепции вещей, ландшафтов и мебели продлеваются в до бесконечности растягиваемые жесты, которые обезличивают движение. Замедленная съемка освобождает движение от движущегося тела, превращая его в скольжение мира, скольжение ландшафта – и так до самого заключительного падения дома. *«Питер Иббетсон»* Хатауэя – фильм не столько об американской мечте, сколько о мечте имплицированной, кульминация которой наступает в сцене камнепада и рушащегося замка, построенного из облаков. В единственном фильме Лаутона, *«Ночь охотника»*, мы видим, как за детьми гонится проповедник; сам же он лишен собственного «преследовательного» движения, зато виден его громадный силуэт, напоминающий китайскую тень, – тогда как вся Природа участвует в этом бегстве детей, при том что лодка, в которой они пытаются укрыться, кажется неподвижным пристанищем на плавучем острове или ковре-самолете. В большинстве своих фильмов Луи Малль более или менее сознательно использовал движение мира; отсюда феерличность его творчества: ударившая молния в фильме *«Любовники»* сливается с продолжением парка, а луна – с лодочной прогулкой; сама пластика тел выстраивается в одну цепь с движениями мира. Еще в *«Лифте на эшафот»* именно остановка лифта замедлила движение убийцы, заменив его движениями мира, в которые оказались вовлечены другие персонажи. Кульминация наступает в *«Черной луне»*, когда обезличенные движения увлекают героиню, сидящую на единоро-

[1] Это понятие («момент, когда субъекта всасывает мир») обязано своим происхождением психиатрическим трудам Бинсвангера.

ге, из одного мира в другой, а потом – и в третий: убегая от начальных образов насилия, героиня переходит из одного мира в другой в том смысле, в котором Сартр говорит, что каждая греза, и даже каждая ее фаза и образ составляют собственный мир[1]. В каждом из миров разные животные и масса инверсий (звуковые инверсии речи, аберрации поведения, например, такие, что пожилая дама разговаривает с крысами и сосет грудь девочки). У Малля именно движение мира всегда доводит персонажей то до инцеста, то до проституции или позора и толкает их на преступление, как об этом грезил старик-мифоман (*«Атлантик-Сити»*). Во всем сказочном кино эти «обмирщенные», обезличенные и прономинализованные движения с замедленной или ускоренной съемкой, а также с инверсиями, объясняются как самой Природой, так и ухищрениями и специально изготовленными объектами. Искусственную и инвертированную феерию смонтировал еще Л'Эрбье в *«Фантастической ночи»*, чтобы продлить сон якобы спящего. Что же касается неореализма, то он не отрекается от собственных целей, а, наоборот, остается им верен, продлевая оптико-звуковые ситуации в искусственных – и все-таки космических – движениях, увлекающих за собой персонажей: мы имеем в виду не только феерию Де Сики из фильма *«Чудо в Милане»*, но и разнообразные парки аттракционов у Феллини, с самодвижущимися тротуарами, тобогганами, туннелями, эскалаторами, фейерверками и большими зигзагами, которые «должны подвести посетителя, наблюдающего за особым пространством-временем к иному пространству-времени, также автономному» (в особенности в *«Городе женщин»*)[2].

Музыкальная комедия представляет собой обезличенное и прономинализованное движение par excellence, танец, вычерчивающий галлюцинаторный мир. Так, у Беркли «размножающиеся» и отражающиеся girls образуют некий феерический пролетариат, причем их тела, ноги и лица являются деталями большой трансформирующейся машины, – а «фигуры» напоминают калейдоскопические виды, которые сужаются или расширяются в земном или водном пространстве, чаще всего при виде сверху, – они вращаются вокруг вертикальной оси и превращаются друг в друга, так что конечная цель здесь – чистые абстракции[3]. Разумеется, даже у Беркли, а тем более – в музыкальной комедии вообще, танцор один или в паре с танцовщицей сохраняют индивидуальность, служащую творческим источником движения. Но главное здесь – способ, каким индивидуальный талант

---

[1] Sartre, *«L'imaginaire»*. Gallimard, p. 324–325. Рус. пер.: Ж.П. Сартр, «Воображаемое». СПб. 2001.

[2] Amengual, *«Fellini II, Etudes cinématographiques»*, p. 90.

[3] О вертикальности и калейдоскопическом видении у Басби Беркли ср.: Mitry, *«Histoire du cinéma»*. Delarge, IV, p. 185–188 ; V, p. 582–583.

танцора и его субъективность помогают ему перейти от личной подвижности к надперсональному элементу, к движению мира, вычерчиваемому танцем. Момент истины содержится в том, что танцор еще может двигаться, но уже как сомнамбула, одержимая движением, как бы зовущим его к себе: мы видим это у Фреда Астера в прогулке, незаметно становящейся танцем (*«Фургон музыкантов»* Миннелли), а также у Келли в танце, который как будто возникает от смещения тротуара из одной плоскости в другую (*«Поющий под дождем»* Донена). В промежутке между моторным шагом и танцевальным па иногда возникает то, что Ален Массон называет «нулевой степенью», в которой есть то нерешительность, то запаздывание, или же несколько ошибок в подготовительных упражнениях (*«Следуя за флотом»* Сандрича), или, наоборот, мгновенное возникновение идеи (*«Цилиндр»*). Часто стиль Астера противопоставляли стилю Келли. И, разумеется, у первого центр тяжести выходит за пределы его худощавого тела, выплывает из него, бросает вызов вертикальности, равномерно раскачивается, пробегает по линии, уже не относящейся к его силуэту, по его тени или теням, так что получается, что его тени танцуют вместе с ним (*«Время свинга»* Стивенса). А вот у второго центр тяжести вертикально вонзается в его плотное тело, чтобы извлечь и из него манекен, коему танцор уподобляется. «Мощные движения, напоминающие раскачивание коромысла, зачастую прибавляют Келли энтузиазм и силу; пружинящую энергию его прыжков порою нетрудно заметить. Жесты Астера, наоборот, следуют друг за другом благодаря отчетливой и рассудочной воле, и никогда не отнимают у тела его движение», а также вызывают возникновение «последовательных и настоящих теней»[1]. Келли и Астер похожи на два предела грации, обозначенных Клейстом: «грация в теле человека, лишенного всяческого сознания, и грация человека, обладающего безграничным сознанием». Однако же, в обоих случаях музыкальная комедия не довольствуется тем, что вводит нас в танец, или же, иными словами, тем, что навевает нам грезу. Кинематографическое действие состоит в том, что и сам танцор входит в танец, подобно тому, как мы входим в грезу. Если музыкальная комедия показывает нам такое количество сцен, функционирующих как грезы, или лже-грезы с метаморфозами (*«Поющий под дождем»*, *«Фургон музыкантов»* и в особенности *«Американец в Париже»* Миннелли), то причина здесь в том, что она в целом — гигантская греза, но греза имплицированная и сама имеет в виду переход от предполагаемой реальности к грезе.

Как бы там ни было, эта реальность — даже предполагаемая — является весьма двойственной. В действительности, вещи можно по-

---

[1] Masson Alain, *«La comédie musicale»*. Stock, p. 49—50. (И о том, что Массон называет «нулевой степенью» или «входом в танец», ср. p. 112—114, 122, 220).

казывать двумя способами. Либо мы считаем, что музыкальная комедия прежде всего дает нам обыкновенные сенсомоторные образы, когда персонажи попадают в такие ситуации, на которые они реагируют своими действиями, – но при этом, более или менее последовательно, их индивидуальные действия и движения преобразуются танцем в движение мира, выходящее за рамки моторной ситуации, даже если впоследствии ему суждено к ней вернуться, и т. д. Либо, напротив, мы считаем, что сенсомоторная ситуация тут является лишь мнимой отправной точкой: на самом деле и на более глубоком уровне это чисто оптико-звуковая ситуация, уже утратившая свое моторное продление, – чистое описание, уже заместившее собственный объект; это попросту декор. И тогда движение мира станет непосредственным ответом на зов опсигнумов и сонсигнумов (а «нулевая степень» свидетельствует уже не о постепенной трансформации, а об устранении обычных сенсомоторных связей). В одном случае, выражаясь в терминах Массона, мы переходим от нарративного к зрелищному, предаемся имплицированной грезе; в другом же переходим от зрелищного к спектаклю, как от декора – к танцу, и все это в нераздельности имплицированной грезы, ощущение которой обволакивает даже прогулку. В музыкальной комедии две точки зрения накладываются друг на друга, однако очевидно, что вторая является более всеохватывающей. У Стенли Донена сквозь сенсомоторную ситуацию просвечивают «плоские виды», почтовые карточки или клише пейзажей, городов, силуэтов. Сенсомоторная ситуация уступает место таким оптическим и звуковым ситуациям, где фундаментальный смысл заключается в цвете, а само уплощенное действие уже неотличимо от подвижного элемента расцвеченного декора. И тогда танец возникает как непосредственная призрачная сила, наделяющая глубиной и жизненностью эти плоские виды, развертывающая целое пространство в декоре и за его пределами, придающая миру образ, окружающая мир своеобразной атмосферой (*«Пикник в пижаме», «Поющий под дождем»,* – и не только танец на улице, но и финал на Бродвее. «Следовательно, танец обеспечивает переход от плоского вида к открытости пространства»[1]. Он становится движением мира, соответствующим в грезе оптико-звуковому образу.

Именно Миннелли обнаружил, что танец не только сочетает свои образы с текучим миром, но существует столько же миров, сколько и образов: «Каждый образ, – писал Сартр, – окружает себя атмосферой некоего мира». Множественность миров представляет собой первое открытие Миннелли, свидетельствующее о его астрономическом положении в кинематографе. Но тогда как переходить от одного мира к другому? И вот второе открытие: танец – это уже не только движение

[1] Ср. превосходный анализ творчества Донена у Алена Массона, р. 99–103.

мира, но и переход из одного мира в другой, вход в другой мир, взлом его ворот и разведка. Речь больше не идет о переходе из одного обобщенного реального мира в частные призрачные миры, поскольку единственный реальный мир уже предполагал бы некие сходни, которые не даны нам в мирах, состоящих из образов грез, – как это происходит в инверсии из фильма *«Бригадун»* , где мы видим реальность, от которой нас отделяет бессмертная и закрытая деревня, лишь при наезде камеры с громадной высоты. Каждый из миров Миннелли и каждая его греза замкнуты в себе, и они замыкают в своих пределах все, что содержат, включая самого грезящего. В каждом мире есть свои сомнамбулы-пленники, свои женщины-пантеры, свои стражницы и свои сирены. Каждый декор достигает наибольшей мощи и становится чистым описанием мира, вытесняющим саму ситуацию[1]. Цвет представляет собой грезу, но не потому, что греза показывается в цвете, а оттого, что цвета у Миннелли имеют высокую абсорбирующую, едва ли не пожирающую функцию. Стало быть, можно просочиться и абсорбироваться, но не погибнуть и не попасться. Танец – теперь не движение из мечты, вычерчивающее некий мир; он углубляется и «удваивается», становясь единственным средством входа в иной мир, т. е. в мир другого, в грезу или прошлое другого. *«Иоланда и вор»* и *«Пират»* – два крупных успеха; в этих фильмах Астер, а потом и Келли, входят в грезу девочки, подчас подвергаясь смертельной опасности[2]. И во всех иных своих фильмах, не музыкальных, но просто комедиях или драмах, Миннелли чувствует необходимость отыскать эквивалент танца и песни, который всегда вводит одного персонажа в грезу другого. Так, в фильме *«Подводное течение»* молодая женщина под мелодию Брамса опускается в самые низины кошмара своего мужа, чтобы достичь нереальной любви неведомого ей брата и тем самым перейти из одного мира в другой. Можно вспомнить и символизирующий движение мира эскалатор, в фильме *«Часы»* ломающий каблук девочки и уносящий ее в сон наяву, который видит получивший увольнение солдат. В грандиозном фильме *«Четыре всадника Апокалипсиса»* тяжелый галоп всадников и ужасное воспоминание отца, сраженного молнией, понадобились для того, чтобы вырвать эстета из его грезы и про-

---

[1] Renaud Tristan. *«Minnelli», «Dossiers du cinéma»:* «Декор не интегрирован в мизансцену ради того, чтобы стать одним из формирующих ее элементов; он становится ее мотором», – так что динамика фильмов Миннелли, более важная, чем повествование в них, «могла бы свестись к путешествию через определенное количество декоров, каковыми можно весьма точно измерить эволюцию персонажа».

[2] Жак Фьески проанализировал эту «темную часть» грез у Миннелли: в фильме *«Иоланда и вор»* прачки с острыми когтями пытаются завернуть мужчину в простыни; а в *«Пирате»* герой не только абсорбируется в сон девочки, но девочка еще и впадает в сильный транс под влиянием шара волшебника (*«Cinématographe»,* no. 34, janvier 1978, p. 16–18).

вести его через обобщенный кошмар войны. Значит, реальность с необходимостью мыслится то как самое дно кошмара, когда герой умирает оттого, что становится узником сна Другого (и не только в *«Четырех всадниках»*, но и в фильме *«Бригадун»* мы видим смерть того, кто пытается из этого сна вырваться); то как взаимное согласие сновидений, когда, следуя правилу счастливого конца, каждый из героев обретает себя, абсорбируясь в собственный сон (так происходит в *«Прекрасной жене»*, где танцор примиряет два воюющих мира). Отношение «декор-описание» и «движение-танец» предстает уже не как у Донена, для которого было характерно отношение плоского вида к развертывающемуся пространству, — но как отношение абсорбирующего мира к переходу из одного мира в другой, улучшающему или ухудшающему ситуацию. Нигде в такой степени, как в фильмах Миннелли, музыкальная комедия не приближалась к тайне памяти, грезы и времени, как к точке неразличимости реального и воображаемого. Необычная и чарующая концепция сновидения, где сновидение является тем более имплицированным, что оно всегда отсылает к сновидению другого, или же, как в шедевре этого режиссера *«Мадам Бовари»*, само наделяет свою реальную тему ненасытной и безжалостной мощью.

Возможно, жанр бурлеска, возрожденный Джерри Льюисом, во многом обязан своим успехом музыкальной комедии. Можно кратко перечислить последовательность периодов развития бурлеска: все началось с чрезмерного преувеличения сенсомоторных ситуаций, когда цепочки каждой представали в гротескном и ускоренном виде, а также продлевались до бесконечности, — а пересечения и столкновения между их самостоятельными причинными сериями множились, формируя разбухающую совокупность. Этот элемент выжил и во второй период, характеризующийся обогащением и очищением жанра (траектории Китона; движущиеся по восходящей серии Ллойда; распадающиеся серии Лаурела и Харди). Но что особенно характерно для этого второго периода, так это введение чрезвычайно мощного эмоционального, аффективного элемента в сенсомоторную схему: это воплощается то в чистом качестве непроницаемого и задумчивого лица Бастера Китона, то в потенции напряженного и изменчивого лица Чаплина, согласно двум полюсам образа-эмоции; как бы там ни было, в обоих случаях оно вставляется в форму действия и в ней распространяется, — открывает ли оно «малую форму» Чаплина или же переполняет и преобразует «большую форму» Китона. Этот аффективный элемент встречается у «лунных Пьеро» из бурлеска: Лаурел — лунатик, но лунатик и Лэнгдон в своих неодолимых сновидениях и грезах наяву, лунатик и немой персонаж Харпо Маркса, во всем буйстве своих импульсов и умиротворенности своей арфы. Но всегда, и даже у Лэнгдона, аффективный элемент остается скрытым в лабиринте сенсомоторной схемы, или об-

раза-движения, что придает столкновениям и неожиданным встречам причинно-следственных серий новое измерение, отсутствовавшее у них в первый период. Третий период бурлеска связан со звуковым кино, однако звуковое кино выступает здесь лишь как опора или условие появления нового образа: это ментальный образ, доводящий до предела свою сенсомоторную основу и, на этот раз, упорядочивающий обходные пути, неожиданные встречи и столкновения в соответствии с цепочкой логических отношений, столь же неопровержимых, сколь и абсурдных или провокационных. Этот ментальный образ представляет собой дискурсивный образ того типа, что встречались в длинных речах звуковых фильмов Чаплина; но это также и образ-аргумент в бессмыслице Гручо Маркса или у Филдса. Каким бы поверхностным ни был наш анализ, он может дать предощущение возникновения четвертой стадии, или четвертого периода, то есть разрыва сенсомоторных связей, появления чисто оптических или звуковых ситуаций, которые, вместо того чтобы продлеваться в действие, образуют круг, замкнутый на самих себе, а потом и второй круг. Это как раз появилось в творчестве Джерри Льюиса. Декор имеет значение сам для себя, описание заменило собственный объект, как происходит в знаменитом доме девушек, показанном в фильме *«Ухажер»*, тогда как действие представляет собой большой балет, в котором участвуют Ненасытная и герой фильма, ставший танцором. Именно в этом смысле бурлеск Джерри Льюиса имеет своим источником музыкальную комедию[1]. И даже походка его героев напоминает неудачные попытки танца, продолженную и возобновляемую «нулевую степень», которая варьируется всевозможными способами, пока из нее не рождается настоящий танец (*«Козел отпущения»*).

Декор свидетельствует об интенсификации форм, цвета и звука. Персонаж Джерри Льюиса, скорее интравертивный, нежели инфантильный, сливается с тем, что звучит у него в голове и в душе; но и наоборот, даже самые незначительные попытки жестов или сами его заторможенные жесты, даже просто нечленораздельные звуки, которые он пытается издавать, обретают, в свою очередь, отзвуки, поскольку они приводят мир в движение, порою становящееся катастрофичным (разрушение декора у учителя музыки в фильме *«Козел отпущения»)* или же переходящее из одного мира в другой — с перемешиванием цветов, метаморфозой форм и мутацией звуков (*«Чокнутый профессор»*). Льюис вновь берется за показ классической фигуры американского кинематографа, фигуры *loser*'а, «пропащего», персонажа, подходящего под определение: «вот наделал дел». Но внезапно, попав в бурлескное измерение, эти дела отзываются движением мира, спасающим его и превращающим в победителя. Его тело сотрясается

---

[1] Ср.: Benayoun Robert, *«Bonjour monsieur Lewis»*. Losfeld.

от спазмов и разнообразных вздрагиваний, как в тот момент, когда он играет в кости (*«Голливуд, или Пропал»*). Это уже не век инструментов или машин, какими они предстают на предыдущих стадиях, а именно в описанных нами машинах Китона. Это новый век электроники и телеуправляемых объектов, заменяющих сенсомоторные знаки оптико-звуковыми. Это уже не машина, то и дело выходящая из строя и становящаяся безумной, как машина для кормления из *«Новых времен»*; холодная рациональность ни от чего не зависящего технического объекта реагирует на ситуацию и опустошает декор: это не только электронный дом и газонокосилки из фильма *«Только деньги»*, но и тележки, разрушающие магазин самообслуживания (*«Нескладный ординарец»*), и пылесос, засасывающий все, что есть в магазине: товары, одежду, покупателей, стенную обшивку (*«Кто хозяин магазина?»*)[1]. Новый бурлеск исходит уже не из «производства» энергии самим персонажем; некогда эта энергия непрерывно распространялась и усиливалась. Этот жанр рождается благодаря тому, что персонаж (невольно) попадает в энергетический пучок, который уносит его и как раз и формирует новое движение мира, новую манеру танца, новый вид модуляции: «волновое движение слабой амплитуды заменяет тяжеловесную механику и размах жестов»[2]. Вот единственный случай, позволяющий нам заявить, что Бергсон устарел: комическое теперь рождается не из механики, накладываемой поверх живого, а из движения мира, которое уносит и засасывает живое. Использование Джерри Льюисом весьма продвинутой современной техники (а именно изобретенной им электронной схемы) представляет интерес разве что из-за того, что оно соответствует форме и содержанию этого нового бурлескного образа. Чистые оптико-звуковые ситуации не продлеваются в действии, а отсылают к волнам. И эти волны, движение мира, в которое вовлекается как бы вращающийся на орбите персонаж, являются источником прекраснейших тем Джерри Льюиса и переходят в некую особую галлюцинаторность, или в упомянутое нами состояние имплицированной грезы: таково «размножение», при помощи которого один бурлескный персонаж становится множеством (шесть дя-

---

[1] Последние три фильма поставлены Ташлином. Но сотрудничество двух режиссеров распалось, хотя и с трудом, и активная самостоятельность предметов превратилась в константу фильмов Льюиса. Жерар Реказанс (*«Jerry Lewis»*, Seghers) усматривает основы комизма у Льюиса в том, что он называет «персонификацией предмета», которая отличает современные инструменты и машины от бурлеска предыдущего типа: это отличие обращается к электронике, но также и к новому типу движений и жестов.

[2] Жерар Рабинович проанализировал эту мутацию жестов и движений, новые виды спорта, танцев и гимнастики, соотносящиеся с веком электроники (*«Монд»*, 27 июля 1980 г., р. XIII). У Джерри Льюиса можно обнаружить всевозможные движения, предвосхищающие недавние танцы типа брейк-данса или смерфа.

дьев из фильма *«Семейные драгоценности»*) или подразумевает других, которые как бы рассасываются (три героя фильма *«Трое на кушетке»*); таково «спонтанное порождение лиц, тел или толп»; таковы агглютинации персонажей, которые встречаются, срастаются, а затем расстаются (*«Большой рот»*)[1].

Эта новая эпоха бурлеска является и самостоятельным изобретением Жака Тати, и хотя большого сходства между двумя художниками нет, зато есть масса соответствий. У Тати оконное стекло, витрина, становится оптико-звуковой ситуацией par excellence. Зал ожидания в фильме *«Время развлечений»*, выставочный парк в фильме *«Автодвижение»* (столь же важное, как и парк аттракционов у Феллини) способствовали возникновению массы декоров-описаний, опсигнумов и сонсигнумов, сформировавших новый бурлескный стиль[2]. Звук, как мы увидим, вошел в глубоко творческие отношения с визуальным началом, ибо и звук, и визуальное перестали быть интегрированными в простые сенсомоторные схемы. Достаточно было появиться господину Юло с его походкой, при которой на каждом шагу рождается танцор, то и дело то перестающий, то вновь начинающий танцевать; космические волны, словно ветер или буря, проникают в маленький прибрежный отель в фильме *«Каникулы господина Юло»*; напичканный электроникой дом из фильма *«Мой дядя»* становится безумным, вовлекаясь в обезличенное и прономинализованное движение; ресторан из фильма *«Время развлечений»* рушится в порыве, заменяющем описание, ради возникновения нового описания. Господин Юло всегда готов к тому, что его унесут с собой движения мира, рождению которых он нередко способствует, — хотя и сами по себе они выжидают момента, когда смогут возникнуть самостоятельно. Волнение слабой амплитуды является сущностью таланта Тати, но оно же и вызывает повсеместное размножение господина Юло, создает и разрушает группы, сплочает и разлучает персонажей в своеобразном современном балете, например, таком, в котором участвует плитка для мощения сада из фильма *«Мой дядя»*, или же сцена, в которой механики из фильма *«Автодвижение»* попадают в невесомость. Фейерверк из *«Каникул господина Юло»* — это уже предвосхищение светящегося и разноцветного вихревого следа в электронном пейзаже из *«Парада»* (по наблюдению Данейя).

---

[1] Ср. с точки зрения галлюцинаторности у Льюиса два пространных аналитических очерка Андре Лабарта (*«Cahiers du cinéma»*, no. 132, juin 1962), а также Жана-Луи Комолли (no. 197, février 1968). Комолли говорит о «вездесущности распространяющихся волн».

[2] Ср.: Schefer Jean-Louis, «La vitrine», а также Daney Serge, «Eloge de Tati», *«Cahiers du cinéma»*, no. 303, septembre 1979. Базен показывал, как ситуации раскрываются по направлению к образу-времени, начиная с *«Каникул господина Юло»* (*«Qu'est-ce que le cinéma?»*, «M. Hulot et le temps». Ed. du Cerf).

Тати создал собственную галлюцинаторность, воздержавшись от каких бы то ни было движений, характеризующих музыкальную комедию, каковые могли бы из нее произойти, в пользу звуковых и визуальных фигур, способных сформировать новый оп-арт или новый сон-арт. Жаку Деми суждено было возобновить сходную с музыкальной комедией оперетту или, как он ее называет, поп-оперу. Он возобновил, возможно, то, что являлось наиболее оригинальным у Рене Клера, когда ситуация превращалась в чистый декор, имеющий значение сам по себе, – тогда как действие уступало место поп-балету с песнями, когда персонажи преследовали друг друга, друг с другом пересекались, играя в «веревочку» и в уголки. У Деми мы видим оптико-звуковые ситуации, воплощенные в разноцветном декоре-описании, и продлеваются они уже не в действии, а в пении, выступающем как своеобразный «сбой» или «сдвиг» действия. Мы встречаем два уровня: с одной стороны, это сенсомоторные ситуации, определяемые городом, его жителями, населяющими его классами, а также взаимоотношениями, действиями и страстями персонажей. Но, с другой стороны и в более глубоком смысле, город совпадает с тем, что образует его декор, с пассажем Поммерэ; и сопровождаемое пением действие становится движением города и его жителей разного социального уровня, когда персонажи пересекаются, не будучи друг с другом знакомыми, или же, наоборот, узнают друг друга, объединяются, перемешиваются между собой и расстаются в чистой оптико-звуковой ситуации, вычерчивающей вокруг себя имплицированную грезу, «заколдованный круг», своего рода настоящие «чары заклятия»[1]. У Деми, так же как и у Льюиса и Тати, декор заменяет ситуацию, а чехарда вытесняет действие.

---

[1] Начиная с фильма *«Лола»* (который Деми задумал как музыкальную комедию), Оллье обращал внимание на эти пересечения или перераспределения персонажей, равно как и на отмеченные «сдвиги» действия: *«Souvenirs écran»*, p. 42. Аналогичным образом Жак Фьески в фильме *«Комната в городе»* отметил сцены, в которых персонажи случайно пересекаются в квартире жены полковника, словно внутри «заколдованного круга», выходящего за рамки повествования; по тому же поводу Доминик Риньери подчеркивает живописную автономию декора и «срыв действия» в музыку (ср. *«Cinématographe»*, no. 82, octobre 1982).

Глава IV
Кристаллы времени

1

Кино обладает свойством окружать представляемые образы неким миром. Вот почему оно уже очень рано обратилось к поискам все разраставшихся кругов, которые должны были соединить актуальный образ с образами-воспоминаниями, образами-грезами и образами-мирами. Не это ли расширение поставил под сомнение Годар в фильме ***«Спасайся, кто может»***, взявшись за изображение видений умирающих («я еще не умер, так как моя жизнь пока не прошествовала перед моим взором»)? Не следовало ли отправиться в противоположном направлении? А именно сужать образ вместо того, чтобы расширять его... Искать самый малый круг, функционирующий как внутренний предел всех остальных и примыкающий к актуальному образу как своего рода двойник – непосредственный, симметричный, последовательно расположенный или даже одновременный. Более широкие круги воспоминания или грезы предполагают это узкое основание, эту крайнюю точку, – а не наоборот. Такая тенденция проявляется уже в связях, показываемых через flashback: так, у Манкевича происходит «короткое замыкание» между персонажем, который ведет рассказ «в прошлом», и им же, когда он неожиданно замечает какую-нибудь вещь и начинает рассказ уже о ней; а вот у Карне в фильме ***«День начинается»*** все круги воспоминаний, каждый раз приводящих нас в одну и ту же комнату отеля, основаны на малом круге, на воспоминании о недавнем убийстве, случившемся как раз в этой комнате. Если довести эту тенденцию до крайности, можно сказать, что каждый актуальный образ обладает образом виртуальным, соответствующим ему как двойник либо как отражение. Говоря бергсоновским языком, реальный объект отражается в зеркальном образе, словно в виртуальном объекте, который со своей стороны и в то же время обволакивает или отражает реальное: между двумя объектами наличествует «слипание»[1].

---

[1] B e r g s o n. *MM,* p. 274 (145). Рус. пер., с. 242; *ES,* p. 917 (136). В предыдущей главе мы видели, что в бергсоновской схеме кругов, на первый взгляд, имеется аномалия, если мы обратимся к рассмотрению «наиболее узкого круга», находящегося «ближе всего к непосредственному восприятию»: *MM,* p. 250 (114). Рус. пер., с. 224.

Так возникает «двуликий» образ: актуальный *и* виртуальный. Это напоминает процесс, при котором образ в зеркале, фотография или почтовая карточка оживают, обретают самостоятельность и переходят в актуальное, так что актуальный образ уходит в зеркало, занимает место на почтовой карточке и фотографии в двунаправленном движении по пленению и освобождению.

Здесь можно узнать совершенно особый жанр *описания*, который, вместо того чтобы быть направленным на предполагаемо отчетливый объект, непрерывно и одновременно абсорбирует и создает объект собственный, в соответствии с требованиями Роб-Грийе[1]. Могут раскручиваться все расширяющиеся круги, что соответствует все углубляющимся слоям реальности и все повышающимся уровням памяти или мысли. Но именно наиболее сжатый круг актуального образа и *его* виртуального образа служит опорой всего множества и его внутренним пределом. Мы видели, как на более длинных дистанциях перцепция и воспоминание, реальное и воображаемое, физическое и ментальное, или, скорее, их образы непрестанно друг друга преследуют, друг за другом движутся и отсылают друг к другу в окрестностях точки неразличимости. Но эта точка неразличимости сама представляет собой наименьший круг, т. е. слипание актуального и виртуального образов, – двуликий образ, сразу и актуальный, и виртуальный. Мы назвали опсигнумом (а также сонсигнумом) актуальный образ, оторванный от своего моторного продления: и тогда он состоял из больших кругов и вступал в отношения с тем, что могло представать в виде образов-воспоминаний, образов-грез и образов-миров. Но вот опсигнум обретает свой подлинно генетический элемент, когда актуальный оптический образ кристаллизуется вместе с *собственным* виртуальным образом на малом внутреннем круге. Это образ-кристалл, дающий нам основание или скорее сердцевину опсигнумов и их сочетаний. Последние теперь можно считать не более чем отблесками образа-кристалла.

Образ-кристалл или кристаллическое описание действительно обладает двумя не сливающимися между собой гранями. И причина здесь в том, что слияние реального и воображаемого бывает попросту фактической ошибкой, не имеющей отношения к их различимости: такое слияние происходит «в чьей-нибудь голове». А вот неразличимость представляет собой объективную иллюзию; она не устраняет различия между двумя гранями, но делает его «незадаваемым», ибо

[1] Теорию описаний в этом двояком направлении «пленения» и «освобождения» разработал Жан Рикарду: персонажи и события, которые считаются реальными, могут застыть в «репрезентации», а может произойти и противоположный процесс: *«Le nouveau roman»*. Seuil, p. 112–121. Эти процессы часто встречаются в фильмах Роб-Грийе.

каждая грань играет роль другой, вступая с ней в отношения, которые следует квалифицировать как отношения взаимного допущения или же обратимости[1]. В действительности, не существует виртуального, которое не становилось бы актуальным по отношению к актуальному, при том, что последнее становится виртуальным в том же самом отношении: изнанка и лицевая сторона являются полностью взаимообратимыми. Это «взаимозаменимые образы», как назвал их Башляр, и между ними работает схема обмена[2]. Стало быть, неразличимость реального и воображаемого, или же настоящего и прошлого, актуального и виртуального, ни в коей мере не является «головным» или духовным продуктом, но соотносится с объективным характером определенных, двойных по своей природе, существующих образов. И тут возникают два ряда проблем, из которых один касается структуры, а другой – генезиса. Прежде всего, какие консолидации актуального и виртуального определяют кристаллическую структуру (скорее в общеэстетическом, нежели в научном смысле)? И затем, какая генетическая операция предстает в этих структурах?

Наиболее известный случай связан с зеркалом. Кривые зеркала, вогнутые и выпуклые, зеркала венецианские неотделимы от круга, подтверждение чему мы видим во всем творчестве Офюльса и Лоузи, и особенно в *«Еве»* и *«Слуге»*[3]. Этот круг сам представляет собой схему обмена: образ в зеркале виртуален по отношению к персонажу, которого зеркало ловит, однако он актуален в зеркале, «дозволяющем» персонажу лишь виртуальность и изгоняющем его в закадровое пространство. Обмен происходит тем активнее, что этот круг отсылает к прямоугольнику с непрерывно растущим количеством сторон: лицо как бы отражается в гранях перстня, или же мы смотрим на актера сквозь бесконечное множество биноклей. Когда виртуальные образы тем самым размножаются, их совокупность абсорбирует всю актуальность персонажа, и в то же время персонаж становится лишь одной виртуальностью среди многих. Эта ситуация была предвосхищена в фильме Уэллса *«Гражданин Кейн»*, в эпизоде, когда Кейн проходит между двумя зеркалами, обращенными друг к другу; она возникает

---

[1] Ср. то, что говорит о «содержании» и «выражении» Ельмслев: «Невозможно утверждать, что будет правильным называть одну из этих величин выражением, а другую – содержанием, а не наоборот; им можно дать определение, лишь предположив неразрывную их слитность, и ни одно, ни другое невозможно определить точнее. Если взять их по отдельности, то определить их можно лишь через оппозицию и относительным способом, т. е. как противостоящие друг другу функтивы одной и той же функции» (*«Prolégomènes a une théorie du langage»*. Ed. de Minuit, p. 85).

[2] Bachelard, *«La terre et les rêveries de la volonté»*, Corti, p. 290 (по поводу кристалла). Рус. пер.: Г. Башляр. «Земля и грезы воли», М. 2000, С. 282.

[3] О «движении камеры на 360° с применением нескольких зеркал», ср.: Ciment. *«Le livre de Losey»*. Stock, p. 261–262, 274.

в чистом виде в знаменитом ледяном дворце из фильма *«Леди из Шанхая»*, когда принцип неразличимости достигает своего апогея: это совершенный образ-кристалл, где множество зеркал вбирает в себя актуальность двух персонажей, которые могут вновь обрести ее лишь разбив все зеркала, столкнувшись друг с другом и друг друга убив.

Актуальный образ и *его* виртуальный образ, следовательно, формируют наименьший внутренний круг, а в пределе – стрелку или точку, но такую физическую точку, в которой имеются отчетливо выделяемые элементы (немного напоминающую эпикуровский атом). Отчетливо выделяемые, но неразличимые – таковы актуальное и виртуальное в непрерывном процессе обмена. Когда виртуальный образ становится актуальным, он делается еще и видимым, и «прозрачным», словно в зеркале или в правильном твердом кристалле. Но актуальный образ, в свою очередь, становясь виртуальным, отсылает к совсем иному: он делается невидимым, тусклым и темным, словно кристалл, едва очищенный от комьев земли. Стало быть, пара «актуальное-виртуальное» сразу же продлевается в пару «прозрачное-тусклое», что выражает отношения их обмена. Достаточно лишь изменения условий (а именно температурных), чтобы прозрачная грань помрачнела, а грань тусклая приобрела или вновь обрела свою прозрачность. Так продолжается обмен. Пока не уточнены условия, существует отчетливое выделение двух граней, но не их неразличимость. На наш взгляд, эта ситуация близка к научной. И не случайно мы обнаруживаем, что Занусси разрабатывает ее как функцию научного вдохновения. Между тем предмет интересов Занусси – «власть» науки, ее отношения с жизнью, и прежде всего ее проекция в жизнь самих ученых[1]. В фильме *«Структура кристалла»* как раз показаны двое ученых, один из которых имеет «яркое» имя и находится на свету официальной науки, тогда как другой прячется в уголках тусклой жизни и выполняет смутные задачи. Но – если сменить аспект – разве на темном лице не может быть сияния, даже если свет этот исходит не от науки, даже если он близок свету веры и «озарения» в августиновском смысле слова? И разве представители чистой науки не могут казаться необычайно тусклыми, а двигатель их затей на поверку – всего лишь невысказанная воля к власти (*«Защитные цвета»*, *«Императив»*)? Занусси принадлежит к тем режиссерам, которые уже в последрейеровскую эпоху сумели подпитывать диалоги религиозным, метафизическим или же научным содержанием, при этом сохраняя самую что ни

---

[1] Серж Даней заметил, что в восточноевропейских кинематографиях тема научной власти получает весьма обширную разработку, поскольку она является единственной, которая может быть предъявлена и подвергнута критике (политическая власть остается неприкасаемой): отсюда сосуществование переживаемой повседневности и научного дискурса за кадром. Ср.: *«La rampe»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 99 (о Занусси и Макавееве).

на есть будничную и тривиальную их обусловленность. И эта удача как раз основана на принципе неразличимости. Что светлее: прозрачная научная схема мозга в разрезе или же тусклая черепная коробка молящегося монаха (*«Иллюминация»*)? Между двумя отчетливо выделяемыми гранями всегда будет пробегать тень сомнения, мешающая нам в конкретных условиях определять, какая из них прозрачная, а какая – тусклая. В фильме *«Константа»* двое главных героев «так и застывают в разгар сражения между собой, замерзшие и забрызганные грязью, а между тем встает солнце»[1]. Дело в том, что условия всегда отсылают к среде, это происходит и с метеорологическими условиями, важность которых мы наблюдаем у Занусси. Кристалл уже не сводится к внешнему положению двух зеркал «лицом к лицу», а указывает на внутреннее положение зародыша по отношению к среде. Так что же это за зародыш, которому под силу дать всходы в этой среде, на пустынной и заснеженной равнине, каковая расстилается в фильмах Занусси? А может быть, несмотря на старания людей, среда так и останется аморфной, в то время как кристалл освободится от своей интериорности, ибо зародыш этот – лишь семя смерти, смертельной болезни или самоубийства (*«Спираль»*)? Следовательно, в кристаллическом круге обмен или неразличимость осуществляются тремя способами: в них задействованы то актуальное и виртуальное (или же обращенные друг к другу два зеркала); то прозрачное и тусклое; то зародыш и среда. Занусси пытается работать так, чтобы все его фильмы иллюстрировали различные аспекты принципа неопределенности Гейзенберга.

Занусси превратил ученого в актера, т. е. в драматическое существо par excellence. Но причина этого – ситуация, случившаяся с самим актером: перед тем как сделаться амфитеатром, кристалл был сценой или, скорее, беговой дорожкой. Актер неразрывно слит со своей общественной ролью: он делает актуальным виртуальный образ роли, становящийся видимым и светящимся. Актер – это «монстр», или, скорее, прирожденные актеры являются монстрами – как, например, сиамские близнецы или человек без рук и ног, поскольку их роль осознается ими в поразившем их избытке или недостатке. Но чем больше виртуальный образ роли становится актуальным и прозрачным, тем сильнее актуальный образ актера уходит во мрак и тускнеет: это похоже на частное дело актера, смутную месть, до странности неясную криминальную или юридическую деятельность. И эта скрытая активность может проявиться и, в свою очередь, сделаться видимой по мере того, как прерванная роль тускнеет. Здесь мы узнаем основную тему творчества Тода Браунинга, еще в немом кино. Мнимый калека, осознав

---

[1] C o w i e P e t e r, «La chute d'un corps». *«Cinématographe»*, no. 87, mars 1983, p. 6. В этой статье содержится превосходный анализ всего творчества Занусси.

свою роль, действительно отрубает себе руки, из любви к той, что отвергала предлагаемые ей руки мужчин, – но пытается сохранить достоинство, организуя убийство неизуродованного соперника (*«Неизвестный»*). В фильме *«Нечестивая троица»* чревовещатель Эхо в итоге может говорить лишь через собственную марионетку, но вновь обретает себя в криминальном деле, переодевшись в пожилую даму, – несмотря на то, что ему приходится сознаться в своем преступлении, хотя бы и устами несправедливо обвиненного. Монстры из фильма *«Уродцы»* являются таковыми лишь потому, что их вынудили сыграть их настоящую роль, и они обретают себя в темной мести, обнаруживая странный свет, сполохи которого вынуждают их эту роль прервать[1]. В фильме *«Черный дрозд»* «актера», попавшего в поток преображения, разбивает паралич в тот момент, когда он собрался воспользоваться ролью епископа с преступной целью: как если бы чудовищные изменения внезапно застыли. Ненормальная и удушающая медлительность вообще пронизывает персонажей Браунинга, находящихся внутри кристалла. То есть у Браунинга перед нами предстает отнюдь не рефлексия о театре или цирке, какую мы увидим у других режиссеров, а двуличие актера, и это может уловить лишь кинематограф, вычертив собственный круг. Виртуальный образ публичной роли становится актуальным, однако же по отношению к виртуальному образу частного преступления, которое, в свою очередь, делается актуальным и вытесняет первый образ. И теперь уже непонятно, где роль, а где – преступление. Возможно, здесь требуется из ряда вон выходящее взаимопонимание между актером и режиссером, а такое было между Браунингом и Лоном Чани. Этот кристальный круг актера, его прозрачная и тусклая грани, напоминают травести. И если Браунинг тем самым достигает поэзии несказанного, то, по-видимому, два знаменитых травестийных фильма кое-что унаследовали из его вдохновения: *«Убийство»* Хичкока и *«Месть актера»* Итикавы, с их великолепным черным фоном.

К этому разнородному списку следует добавить тему корабля. Ведь это тоже и беговая дорожка, и круг. Похоже, расколотость надвое, как на картинах Тернера, – не результат катастрофы, а просто свойство корабля. Эту структуру в своем романном творчестве навсегда зафиксировал Герман Мелвилл. Зародыш, оплодотворяющий море, – корабль

---

[1] Ср. анализ Браунинга, проведенный Жан-Мари Сабатье, *«Les classiques du cinéma fantastique»*. Balland, p. 83–85 : «Все творчество Браунинга основано на диалектике «зрелище-реальность». <...> Эта способность драматического актера преображаться из реального человека в человека из грезы – так, что при этом он кажется еще могущественнее, на самом деле не проистекает из темы двойничества в том виде, как мы находим ее у немецких романтиков или же в мифе о докторе Джекиле и мистере Хайде. Речь здесь идет не столько о двойнике, сколько об отражении, существующем лишь применительно к взгляду другого, тогда как лицо пребывает в тени и под маской».

воспринимается в промежутке между двумя своими кристаллическими гранями: таковы прозрачная грань, т. е. вид корабля сверху, когда все должно быть видимым и быть в соответствии с распорядком, – и грань тусклая, нижняя часть судна, то, что происходит под водой, черные лица помощников кочегаров. Но похоже, что прозрачная грань актуализует своего рода театр или драматургию, происходящего между пассажирами, тогда как виртуальное переходит в грань тусклую и, в свою очередь, актуализуется в сведении счетов между машинистами, в дьявольской извращенности боцмана, в мономании капитана, в тайной мести бунтующих негров[1]. Вот он, круг двух виртуальных образов, непрерывно становящихся актуальными по отношению друг к другу и непрестанно друг друга активизирующих. Но кинематографическую версию корабля дает не столько фильм Хьюстона *«Моби Дик»*, сколько *«Леди из Шанхая»* Уэллса, где мы обнаруживаем большинство фигур, характерных для образа-кристалла: яхта «Цирцея» свидетельствует о наличии граней видимой и невидимой, прозрачной грани, из-за которой однажды попадает впросак наивный герой, – тогда как на другой, тусклой грани, выступающей в грандиозной темной сцене с аквариумом с монстрами, возрастает безмолвие, да и сама эта грань увеличивается по мере того, как первая расплывается или теряет очертания. Иначе – за пределами цирковой дорожки – круг корабля как последнее пристанище показывает Феллини. Уже пакетбот из *«Амаркорда»* выглядел словно гигантский зародыш небытия или бытия поверх пластикового моря. А в фильме *«И корабль плывет...»* грани судна множатся, будто у разрастающегося многоугольника. Сначала оно раскалывается надвое: на верх и низ, ибо все, что есть видимого на корабле, включая и его матросов, поставлено на службу грандиозному драматургическому предприятию с пассажирами-певцами; однако, когда эти пассажиры сверху видят пролетариат, находящийся внизу, зрителем или слушателем музыкального конкурса в кухнях, навязываемого им «верхней» публике, становится уже он. Затем раскол меняет ориентацию, на этот раз разделяя на мостике пассажиров-певцов и потерпевших крушение пролетариев: здесь опять же в музыкальной композиции в стиле Бартока происходит обмен между актуальным и виртуальным, прозрачным и тусклым. А потом раскол превращается чуть ли не в раздвоение: мрачный военный корабль, слепой, наглухо закрытый и устрашающий, требует выдать беженцев и актуализуется по мере того, как корабль прозрачный завершает свою похоронную драматургию, – в роскошном кругу образов, мелькание которых становится все более стремительным, два корабля взрываются и идут на дно, отдавая морю, этой всегда аморф-

---

[1] О корабле, зрении, видимом и невидимом, прозрачном и тусклом в творчестве Мелвилла ср.: Durand Régis, *«Melville»*, Age d'homme, а также Jaworski Philippe, *«Le désert et l'empire»*, диссертация, Paris VII.

ной среде, то, что ей причитается – грустного носорога, который может сойти за Моби Дика. Таков взаимно отражающийся образ, таков цикл «корабль-кристалл», фоном которого служит живописно-музыкальный конец света; один из последних жестов – поступок юной фанатичной террористки, которая не может отказать себе в удовольствии бросить бомбу в узкую амбразуру темного корабля.

Судно может быть еще и кораблем мертвецов, и нефом обычной часовни, своего рода местом обмена. Виртуальное выживание мертвецов может актуализоваться, но не происходит ли это за счет нашего существования, в свою очередь становящегося виртуальным? Мертвые ли принадлежат нам, или же мы мертвым? И какова природа нашей любви к ним – направлена она против живых или же существует ради жизни и вместе с жизнью? Прекрасный фильм Трюффо *«Зеленая комната»* организован по четырем граням, образующим примечательный зеленый кристалл, изумруд. Наступает момент, когда герой прячется в комнатушке с зелеными матовыми окнами и зелеными же отсветами и начинает вести в ней тусклую жизнь, о которой невозможно сказать – среди живых она или среди мертвых. А в кристалле часовни мы видим тысячи свечей, целый огненный куст, которому всегда недостает лишь одной ветви, чтобы составить «совершенную фигуру». И всегда будет не хватать последней свечи – того или той, кто смог зажечь лишь предпоследнюю, в нередуцируемом упорстве жизни, делающей кристалл бесконечным.

Кристалл – это выражение. Выражение движется от зеркала к зародышу. Это все тот же круг, проходящий через три фигуры – виртуальное и актуальное, прозрачное и тусклое, зародыш и среду. Ибо, с одной стороны, зародыш представляет собой виртуальный образ, который впоследствии кристаллизует актуально аморфную среду; но, с другой стороны, последняя должна обладать виртуально кристаллизуемой структурой, по отношению к которой зародыш теперь выступает в роли актуального образа. Здесь опять же актуальное и виртуальное обмениваются между собой, создавая неразличимость, в которой каждый раз сохраняется отчетливая выделяемость. В знаменитой последовательности кадров из *«Гражданина Кейна»* стеклянный шарик разбивается, выпадая из рук умирающего, но находившийся в нем снег как бы летит к нам на крыльях бури, чтобы оплодотворить открываемые нами среды. Мы заранее не знаем, суждено ли виртуальному зародышу («Rosebud») актуализоваться, потому что нам заранее неведомо, имеется ли у актуальной среды соответствующая виртуальность. Возможно, именно так следует понимать великолепие образов из фильма Херцога *«Стеклянное сердце»*, как и двойственные аспекты этого фильма. Поиски алхимического сердца и тайны, красного кристалла, неотделимы от поисков границ космоса, подобно тому как высочайшее напряжение духа неотделимо от наиболее глубокой ступени реальности. Но огню крис-

талла необходимо передаться всей мануфактуре для того, чтобы и мир, со своей стороны, перестал быть уплощенной аморфной средой, останавливающейся на краю бездны, – и обнаруживал в себе бесконечные кристаллические возможности («земля всплыла из вод, я вижу новую землю...»)[1]. Как раз Херцог в этом фильме воздвиг величайшие в истории кино образы-кристаллы. Аналогичные попытки, возобновляемые от фильма к фильму, но всякий раз не производящие впечатление завершенности, были и у Тарковского: так, *«Зеркало»* строит вращающийся кристалл, двугранный, если мы соотнесем его с невидимым взрослым персонажем (мать и жена), и четырехгранный, если соотнести его с четырьмя видимыми парами (его мать и он в детстве; его жена и ребенок). И кристалл вращается вокруг собственной оси, словно щуп геологического инструмента, вопрошающий тусклую среду: что же такое Россия, что такое Россия...? А зародыш как будто застыл в этих погруженных в воду, омытых, с трудом просвечивающих образах с то голубоватыми, то коричневыми гранями, тогда как зеленая среда предстает под дождем в виде хранящего свой секрет жидкого кристалла. Можно ли утверждать, что в ответе на наш вопрос, который дает мягкая планета из фильма *«Солярис»*, будут примирены океан с мыслью, а среда с зародышем, ибо в нем даны сразу и прозрачная грань кристалла (обретенная жена), и кристаллизуемая форма вселенной (обретенное жилище)? *«Солярис»* не дает повода для такого оптимизма, а *«Сталкер»* придает среде тусклость неопределенной зоны, а зародышу – болезненность выкидыша и мрачный смысл закрытой двери. Акварели Тарковского (женщина, моющая волосы у влажной стены в *«Зеркале»*), ритмизующие каждый фильм дожди, столь же интенсивные, как у Антониони или Куросавы, но выполняющие другие функции, непрестанно наводят на вопрос: какой горящий куст, какой огонь, какая душа, какая губка осушат эту землю? Серж Даней заметил, что, продолжая Довженко, некоторые советские режиссеры (или же восточноевропейские, например, Занусси) сохранили склонность к тяжелым видам материи, к густым натюрмортам, каковые, в силу воздействия образа-движения, оказались из западного кино, наоборот, исключены[2]. В образе-кристалле

---

[1] О сближении пейзажей Херцога с кристаллической и визионерской живописью Фридриха, ср.: Masson Alain, »La toile et l'écran», *«Positif»*, no. 159.

[2] Daney Serge, *«Либерасьон»*, 29 января 1982 г.: «Американцы весьма далеко продвинулись в изучении непрерывного движения <...>, движения, избавляющего образ от его тяжеловесности и материальности. <...> В Европе же, а также в СССР, некоторые режиссеры позволили себе роскошь изучения движения в другом аспекте: замедленности и прерывности. Параджанов, Тарковский (но уже и Эйзенштейн, Довженко и Барнет) следили за тем, как материя накапливается вплоть до закупорки содержащих ее сосудов, создавали замедленный геологический процесс накопления химических элементов, грязи и сокровищ. Они создали кино внешней глазури недвижной советской империи. И все это – независимо от желаний самой империи.»

присутствуют взаимные поиски материей и духом друг друга, проходящие вслепую и ощупью, и происходит это по ту сторону образа-движения, «которому мы еще поклоняемся».

Темы зародыша и зеркала были подхвачены еще раз: первая – в творчестве в процессе творения, вторая – в творчестве, отраженном в творчестве. Обе темы, сквозные для всех искусств, не могли не затронуть и кино. В первом случае имеется в виду фильм, отражающийся в театральной пьесе, в спектакле, на картине или, точнее говоря, в фильме внутри фильма; во втором же случае объектом фильма является фильм в процессе своего становления либо когда это становление не получается. И бывает так, что две темы четко друг от друга отграничены: у Эйзенштейна монтаж аттракционов уже подразумевал показ образов в зеркале; в фильме же Рене и Роб-Грийе *«Прошлым летом в Мариенбаде»* две крупные театральные сцены представляют собой образы в зеркале (а весь мариенбадский отель – чистый кристалл с прозрачной и тусклой гранями, которые меняются местами)[1]. И наоборот, *«8 $^1/_2$»* Феллини – это образ в зародыше, в процессе собственного творения, и подпитывается он собственными провалами (хотя, вероятно, это не относится к большой сцене с телепатом, где вводится образ в зеркале). *«Положение вещей»* Вендерса тем более остается в зародыше, что фильм этот терпит неудачу, рассеивается и может подвергать рефлексии лишь причины, мешающие своему осуществлению. Бастер Китон, которого порою изображают как гения, лишенного рефлексии, возможно, наряду с Вертовым, впервые показал фильм в фильме. И произошло это один раз в *«Шерлоке-младшем»* скорее в форме образа в зеркале, а во второй раз в *«Кинооператоре»* в форме зародыша, когда камера проходит через фильм, причем манипулирует ею то обезьяна, то репортер, предъявляя фильм в процессе своего создания. Иногда же, наоборот, две темы или два случая пересекаются и соединяются, становясь неразличимыми, как в *«Фальшивомонетчиках»* Жида[2]. В *«Страсти»* Годара живые живописные и музыкальные картины находятся в процессе творения, однако же и работница, и женщина, и начальник – зеркальные образы того, кто отражает их самих или подвергает их рефлексии. У Риветта театральное представление – также образ в зеркале, но именно постольку, поскольку оно всегда терпит неудачу, – оно является еще и зародышем того, чему никогда

---

[1] Даниэль Роше провел подробный анализ белого и черного цветов, а также прозрачности и тусклости и их распределения в *«Прошлым летом в Мариенбаде»*: ср. *«Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, Etudes cinématographiques»*. А также книгу Робера Бенайюна, где упор делается на анализе плиточного пола, белого льда и черных драгоценностей: Мариенбад – это «как бы магический кристалл гадалки» (*«Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire»*. Stock, p. 97).

[2] Реймон Беллур и Ален Вирмо занялись весьма обобщенным сравнением феллиниевского *«8 $^1/_2$»* с указанным романом Жида: *«Fellini I, Etudes cinématographiques»*.

не удается ни произойти, ни отразиться: отсюда столь причудливая роль репетиций роли Перикла в фильме *«Париж принадлежит нам»* и Федры в *«Безумной любви»*. Еще одна формула предстает перед нами в *«Бессмертной истории»* Уэллса: весь фильм можно считать зеркальным образом некоей легенды, вновь поставленной в театре стариком-режиссером, но можно считать, что она поставлена в первый раз, и тогда мы видим ее в зародыше и возвращаем ее морю[1].

Фатальным оказалось то, что кинематограф, столкнувшись с кризисом образа-действия, погрузился в меланхолические гегельянские раздумья о собственной смерти: поскольку у него уже не осталось историй, которые он мог бы рассказать, он стал воспринимать себя собственным объектом и теперь мог рассказывать лишь собственную историю (Вендерс). Но на самом деле если произведение в зеркале и произведение в зародыше были всегда характерны для любого вида искусства и это искусство не истощали, то объясняется это тем, что последнее скорее находило в них способ формирования некоторых специфических типов образов. Аналогично этому, фильм в фильме вовсе не знаменует собой конец Истории, так как он не более самодостаточен, нежели flashback или греза: это лишь метод, которому предстоит почерпнуть собственную необходимость где-нибудь еще. В действительности, это один из способов сложения образа-кристалла. И если мы применяем этот способ, то необходимо, чтобы он был основан на соображениях, которые могли бы наделить его высочайшей оправданностью. Нам возразят, что во всех видах искусства произведение внутри произведения часто основывается на соображениях надзора, расследования, мести, конспирации или заговора. Для театра это было верно уже на примере Гамлета, но это столь же верно и для романа Жида. Мы видели важность, какой была наделена тема заговора в кинематографе в период кризиса образа-действия; и неодолимой атмосферой конспирации проникнуты не только фильмы Риветта, но и *«Прошлым летом в Мариенбаде»*. И все же это оставалось бы крайне второстепенной проблемой, если бы у кинематографа не было более веских оснований придать ей новую и особую глубину. Кино как вид искусства и само вступает в непосредственные отношения с непрерывным заговором, с международными заговорщиками, обусловливающими его функционирование изнутри, и это – наиболее сокровенный и неотъемлемый его враг. Эта конспирация – заговор «денежных мешков»; индустриальное искусство определяется не механическим воспроизводством, но ставшими внутренними отно-

---

[1] Фредерик Виту (Vitoux) подчеркивает кристаллический аспект образов моряка в своем жилище: «Довольно резкий желтый свет падает на фигуру моряка и создает ореол вокруг него, тогда как вся комната и сам мистер Клей остаются в холодном полумраке серо-синего освещения» (*«Positif»*, no. 167, mars 1975, p. 57).

шениями с деньгами. На сетования о суровых законах кино, на то, что минута образа стоит целого дня коллективного труда, нет иного ответа, кроме феллиниевского: «когда денег больше не останется, с фильмами будет покончено». Деньги представляют собой изнанку всяческих образов, которые кинематограф показывает и монтирует с лицевой стороны, так что фильмы о деньгах – это фильмы в фильме или о фильме (хотя и имплицитно)[1]. Вот оно, настоящее «положение вещей», и заключается оно не в конце кинематографа, о котором говорил Вендерс, но скорее в показанных этим режиссером конститутивных отношениях между фильмом в процессе своего создания и деньгами как целым с точки зрения фильма. В *«Положении вещей»* Вендерс показывает безлюдный и опустошенный отель и съемочную группу фильма, каждый член которой возвращается к одинокому образу жизни, становясь жертвой заговора, ключ к которому находится непонятно где; и ключ этот обнаруживается во второй серии фильма в форме изнанки положения вещей, – это фургончик сбежавшего продюсера, которого едва не убили, вследствие этого умирает режиссер, и становится очевидным, что нет и никогда не будет эквивалентности или равенства в обмене «деньги – камера».

Старое проклятие подтачивает кино – деньги, то есть время. Если справедливо, что движение в качестве своего инварианта предполагает совокупность обменов или же некую эквивалентность и симметрию, то время по своей природе представляет собой заговор, направленный на неравенство обмена или на невозможность его эквивалентности. Именно в этом смысле время – деньги: из двух формул Маркса формулой эквивалентности является Т-Д-Т, а Д-Т-Д' – формула невозможной эквивалентности, или же мошеннического и асимметричного обмена. В фильме *«Страсть»* Годар поставил как раз эту проблему обмена. И если Вендерс – как мы видели в первых его фильмах – относился к камере, как к обобщенному эквиваленту любого поступательного движения, то в *«Положении вещей»* он обнаруживает невозможность установления эквивалентности между камерой и деньгами, ибо время – штука того же порядка, что и деньги или денежное обращение. В одной своей поразительной и насмешливой лекции Л'Эрбье сказал: поскольку пространство и время в современном мире непрерывно дорожают, искусству давно следовало бы стать индустриальным и международным, т. е. превратиться в кинематограф, чтобы *покупать* пространство и время, как «воображаемые права челове-

---

[1] Журнал *«Cinématographe»* посвятил два специальных номера «деньгам в кино», no. 26 и 27 за апрель и май 1977 г. Анализируя фильмы, где деньги играют значительную роль, мы, естественно, встречаем тему фильма, отраженного в фильме. Можно обратить внимание на предостерегающую статью Мирей Латиль «Bresson et l'argent», где анализируется важность роли денег в творчестве Брессона задолго до создания одноименного фильма.

ческого капитала»[1]. Не став эксплицитной темой шедевра *«Деньги»*, это сделалось его имплицитной темой (в фильме с таким же названием Брессон под воздействием Толстого демонстрирует, что, поскольку деньги принадлежат к порядку времени, они делают невозможными любое возмещение зла, какую бы то ни было эквивалентность или же справедливое воздаяние — если это не происходит по благодати). Словом, *в одном и том же акте кино сталкивается со своей глубочайшей внутренней предпосылкой, деньгами, а образ-движение уступает место образу-времени*. Фильм в фильме выражает именно адский круг, формируемый образом и деньгами, инфляцию, вкладываемую временем в обмен, «потрясающее вздорожание». Фильм есть движение, но фильм в фильме — это деньги, т. е. время. Тем самым образ-кристалл обретает принцип, на котором он основан: непрестанно отбрасывать и усиливать этот асимметричный, неравный и неэквивалентный обмен, производить образы взамен денег, а время — взамен образов, конвертировать время, свою прозрачную грань, в деньги, а деньги, тусклую грань, во время: это напоминает вращение волчка. Итак, с фильмами будет покончено, когда денег больше не останется...

2

Хотя образ-кристалл может иметь множество четко выделяемых элементов, его несократимость состоит в нераздельном единстве актуального образа и «относящегося к последнему» образа виртуального. Но что такое этот виртуальный образ, слипшийся с актуальным? И что это за двухкомпонентный образ? Этим вопросом непрестанно задавался Бергсон, искавший на него ответ в бездне времени. Актуальное всегда является неким настоящим. Но ведь настоящее изменяется или проходит. Мы всегда можем сказать, что оно становится прошлым, когда его больше нет, когда его заменяет новое настоящее. Но это не означает ровно ничего[2]. Надо полагать, настоящее проходит ради того, чтобы пришло новое настоящее; надо полагать, что оно проходит в то самое время, когда оно является настоящим, когда оно присутствует. Следовательно, образ должен быть в настоящем и в прошлом, еще присутствующем и уже прошедшем — и все это сразу, в одно и то же время. Если бы он не был уже в прошлом во время собствен-

---

[1] L'Herbier Marcel «Le cinématographe et l'espace, chronique financière», воспроизведено в: Burch Noël, *«Marcel L'Herbier»*. Seghers, p. 97–104.

[2] *ES*, p. 914 (131) : «Рождается ли воспоминание, только когда все закончилось?» Можно отметить, что о кристаллах Бергсон не говорит: он упоминает лишь оптические, акустические и магнетические образы.

ного присутствия, настоящее никогда бы не прошло. Прошлое не приходит на место настоящего, которого уже нет; прошлое сосуществует с настоящим, каким оно было. Настоящее – это актуальный образ, а *его* современное ему прошлое – образ виртуальный, образ в зеркале. Согласно Бергсону, «парамнезия» (иллюзия déjà-vu или уже пережитого) как раз и существует только для того, чтобы дать ощутить эту очевидность: существует некое воспоминание о настоящем, современное самому настоящему и «прилегающее» к нему, словно роль к актеру. «По мере того, как наше актуальное существование развертывается во времени, оно тем самым дублируется еще и неким виртуальным существованием, подобным образу в зеркале. Следовательно, каждый момент нашей жизни обладает двумя аспектами: он является и актуальным, и виртуальным; с одной стороны, это перцепция, а с другой – воспоминание. <...> Того, кто осознает непрерывное удвоение собственного настоящего на перцепцию и воспоминание <...>, можно сравнить с актером, играющим свою роль автоматически – слушая себя и наблюдая за своей игрой»[1].

Если Бергсон называет виртуальный образ «чистым воспоминанием», то это для того, чтобы лучше отличить его от ментальных образов, образов-воспоминаний, грез или мечтаний, ибо есть риск, что мы его с ними спутаем. Ибо на деле последние образы являются хотя и виртуальными, но актуализованными или актуализующимися в сознаниях или психологических состояниях. И они актуализуются обязательно по отношению к новому настоящему, к другому настоящему, нежели то, чем были они сами: отсюда возникают более или менее крупные круги, вызывающие в памяти ментальные образы в зависимости от требований нового настоящего, которое определяется как последующее по отношению к прежнему и которое определяет прежнее как предыдущее согласно закону хронологической последовательности (стало быть, образ-воспоминание датируется). И наоборот, виртуальный образ в чистом состоянии определяется в зависимости не от нового настоящего, по отношению к которому этот образ можно считать (относительно) прошлым, – но в зависимости от настоящего актуального, *чьим* прошлым он является – абсолютно и одновременно: будучи конкретным, он все же не принадлежит «прошлому вообще», в том смысле, что он пока не датирован[2]. Будучи чистой виртуальностью, он не должен актуализоваться, поскольку строго коррелирует с актуальным образом, вместе с которым составляет наименьший круг, служащий основой или «острием» для всех остальных. Это виртуальный образ, который вместо того чтобы актуализоваться или иметь необходимость актуализоваться в *ином* актуальном образе, со-

---

[1] *ES*, p. 917–919 (136–139).

[2] *Id.*, p. 918 (137).

ответствует «своему» актуальному образу. Этот круг «актуальное-виртуальное» образуется прямо на месте, а не посредством актуализации виртуального, зависящей от перемещения актуального. Это образ-кристалл, а не органический образ.

Виртуальный образ (чистое воспоминание) не является ни психологическим состоянием, ни сознанием: он существует за пределами сознания, во времени, и нам так же ни к чему доказывать виртуальное присутствие чистых воспоминаний во времени, как и актуальное существование не воспринимаемых объектов в пространстве. В заблуждение нас вводит то обстоятельство, что образы-воспоминания и даже образы-грезы или мечты неотступно преследуют сознание, непременно наделяющее их капризным или неровным характером, так как они актуализуются в соответствии с его сиюминутными нуждами. Но, задавшись вопросом, *куда* сознание отправляется искать эти образы-воспоминания, образы-грезы или мечты, которые оно пробуждает в себе применительно к собственным состояниям, мы с неизбежностью придем к чистым виртуальным образам, и тогда только что упомянутые виды образов можно счесть разновидностями или степенями их актуализации. Подобно тому, как мы воспринимаем вещи там, где они находятся, и по аналогии с тем, что ради перцепции нам следует расположиться в вещах, мы должны искать воспоминание там, где оно находится, мы должны «единым махом» очутиться в прошлом вообще, в чисто виртуальных образах, непрестанно откладывающихся вдоль нити времени. И как раз в прошлом как таковом, в прошлом, как оно сохраняется «в себе», мы и будем искать наши мечты или воспоминания, а не наоборот[1]. Только при таком условии образ-воспоминание будет отмечен знаком прошлого, который отличит его от другого образа, например, от образа-грезы, и это будет отчетливым знаком временн*о*й перспективы: такой знак можно почерпнуть в «изначальной виртуальности». Именно поэтому ранее мы могли уподоблять виртуальные образы ментальным, образам-воспоминаниям, грезам или мечтам: все эти решения были недостаточными, хотя и приближали нас к правильному решению. Более или менее крупные, однако всегда относительные круги между настоящим и прошлым отсылают, с одной стороны, к малому внутреннему кругу между настоящим и *его собственным* прошлым, между актуальным образом и *его* виртуальным образом; с другой же стороны, к все углубляющимся виртуальным кругам, каждый раз мобилизующим все прошлое, но при этом относительные круги в них погружаются или окунаются, а затем обретают актуальные очертания и подводят собственные предварительные итоги[1]. Образ-кристалл обладает двумя следующими аспектами: внут-

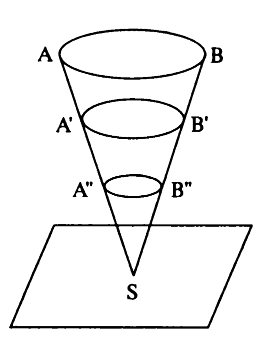
[1] Все эти темы одушевляют собой *ММ*, гл. III.

ренним пределом всех относительных кругов, но также и внешней, переменной и деформируемой оболочкой, находящейся у пределов мира и даже за пределами мировых движений. Микроскопический зародыш кристалла и гигантская кристаллизуемая вселенная – все включено в потенцию расширения множества, образуемого зародышем и вселенной. Воспоминания, грезы и даже миры представляют собой не более чем внешне соотносимые круги, зависящие от вариаций этого Целого. Это степени или разновидности актуализации, ступенчато располагающиеся между двумя высшими точками актуального и виртуального: актуальное и *его* виртуальное на малом круге, расширяющиеся виртуальности внутри углубляющихся кругов. И малый внутренний круг сообщается с глубинами непосредственно, сквозь круги, являющиеся лишь относительными.

Образ-кристалл образуется посредством наиболее фундаментальной операции, проводимой временем: поскольку прошлое складывается не после настоящего, каким оно было, но одновременно с ним, необходимо, чтобы в каждое мгновение время удваивалось на настоящее и прошлое, которые отличаются друг от друга по природе, – или, иными словами, настоящему необходимо раздваиваться, следуя по двум несходным направлениям, одно из которых устремляется в будущее, а другое падает в прошлое[2]. Необходимо, чтобы время раскалывалось в тот момент, когда оно выдвигает себя или же разворачивается: оно разделяется на два асимметричных потока, так что через один из них проходит перед нами все настоящее, тогда как другой сохраняет все прошлое. В этой расколотости и состоит время, и ее-то мы и *видим внутри кристалла*. Образ-кристалл временем назвать еще нельзя, но

---

[1] Так возникает другая знаменитая схема Бергсона, *ММ*, р. 302 (181). Рус. пер., с. 262.: Несомненно, точка S относится к актуальному настоящему; однако, строго говоря, она не является точкой, ибо уже включает и прошлое этого настоящего: виртуальный образ, дублирующий образ актуальный. Что же касается конических сечений АВ, А'В'..., то это не психологические круги, которым соответствуют образы-воспоминания, а круги чисто виртуальные, каждый из коих содержит все наше прошлое в том виде, как оно сохраняется «в себе» (чистые воспоминания). В этом отношении никаких двусмысленностей Бергсон не оставляет. Психологические круги образов-воспоминаний или же образов-грез формируются лишь в том случае, если мы «перескакиваем» из точки S на одно из упомянутых сечений, чтобы реализовать на нем ту или иную виртуальность, каковой предстоит теперь опуститься в новое настоящее S'.



[2] *ES*, р. 914 (132). Вот третья схема, каковую Бергсон не посчитал нужным нарисовать:

сквозь кристалл мы видим время, вечные основы времени, время нехронологическое, Кроноса, а не Хронос. Это могущественная неорганическая Жизнь сжимает мир в своих тисках. Визионер или ясновидящий – это тот, кто видит сквозь кристалл, и видит он разбрызгивание времени, в форме удвоения или раскола. Только, добавляет Бергсон – этот раскол никогда не доходит до конца. Фактически кристалл непрестанно обменивает между собой два составляющих его отчетливо выделяемых образа, актуальный образ проходящего настоящего и виртуальный образ сохраняющегося прошлого – отчетливо выделяемые и при этом неразличимые, и к тому же, тем более неразличимые, чем более отчетливо выделяемые, ибо нам не дано знать, который из них первый, а который – второй. Это неравный обмен, происходящий в точке неразличимости и формирующий образ со взаимозаменимыми частями. Жизнь кристалла всегда происходит у предела, да и сам он – «ускользающий предел между ближайшим прошлым, которого уже нет, и ближайшим будущим, которого еще нет <...>, подвижное зеркало, непрерывно отражающее перцепцию в воспоминании». Следовательно, в кристалле мы видим удвоенность, которую сам кристалл непрестанно вращает вокруг своей оси, препятствуя ее завершению, ибо это – постоянное *Отличие от самого себя*, различие в процессе собственного творения, непрерывно вбирающее в себя отчетливо выделяемые термы ради того, чтобы непрерывно их отбрасывать и активизировать. «Погружение в бездну не расщепляет единства, это может сделать внешнее отражение; будучи внутренним отсвечиванием, оно только и может, что единство раздваивать» и подвергать его «бесконечно возобновляемому и усиливающемуся процессу раскола»[1]. Образ-кристалл представляет собой точку неразличимости двух отчетливо выделяемых образов – актуального и виртуального, тогда как в кристалле мы видим олицетворенное время, малую толику времени в чистом состоянии, само различие между двумя образами, которое будет постоянно восстанавливаться. Кроме того, мы встретимся с разными состояниями кристалла в зависимости от процессов его формирования и фигур того, что мы в нем видим. Ранее мы анализировали элементы кристалла, но еще не его состояние; теперь же каждое из этих состояний мы можем назвать *кристаллом времени*[2].

Великие тезисы Бергсона о времени предстают в следующем виде: прошлое сосуществует с настоящим, каким оно было; прошлое сохраняется в себе, как прошлое вообще (нехронологическое); каждый момент время расщепляется на настоящее и прошедшее, проходящее

[1] Ricardou Jean, p. 73. Аналогично этому, по поводу творчества Браунинга, Сабатье писал: здесь мы видим отражение, а не двойничество.

[2] Понятие «кристалла времени» разработал Феликс Гваттари, *«L'inconscient machinique»*. Ed. Recherches.

настоящее и сохраняющееся прошлое. Бергсонианство часто сводят к идее о том, что длительность субъективна и образует нашу внутреннюю жизнь. И несомненно, Бергсону было необходимо выразиться именно так, по крайней мере для начала. Но постепенно он перешел к изложению совсем иного: единственной субъективностью является время, нехронологическое время, улавливаемое у его основ, — мы же располагаемся внутри времени, а не наоборот. То, что мы располагаемся внутри времени, выглядит как общее место; тем не менее, это парадокс самого высокого порядка. Время не располагается внутри нас, все происходит как раз наоборот, — и все же это интериорность, в которой мы существуем и изменяемся и по которой движемся. Бергсон гораздо ближе к Канту, нежели считал он сам: Кант определял время как форму интериорности в том смысле, что мы интериорны времени (только представлял эту форму Бергсон совсем иначе, нежели Кант). В романическом творчестве первым, кто сказал, что не время интериорно нам, а мы интериорны времени, которое расщепляется, само по себе утрачивается и само собой обретается, проводит перед нами настоящее и сохраняет прошлое, был Пруст. В кинематографе существуют три фильма, показывающих наше бытие во времени и движение по его потоку, уносящему нас с собой, способствуя в то же время концентрации нашей личности и раздвижению ее рамок: это *«Звенигора»* Довженко, *«Головокружение»* Хичкока и *«Люблю тебя, люблю...»* Рене. В фильме Рене тусклая гиперсфера кажется одним из прекраснейших образов-кристаллов, тогда как сквозь кристалл мы видим олицетворенное время, разбрызгивание времени. Субъективность никогда не бывает нашей, — это время, т. е. душа или дух, виртуальное. Актуальное всегда объективно, виртуальное же субъективно: во времени мы сперва ощутили аффект и лишь потом само время, чистую виртуальность, которая расщепляется, и вызывая аффект, и его же воспринимая; определение времени — «аффект, вызываемый собой по отношению к себе».

3

Вообразим идеальное состояние, представляющее собой совершенный и законченный кристалл. Образы Офюльса напоминают такие кристаллы. Их грани — искажающие зеркала, как в фильме *«Мадам де...»*. Зеркала же не ограничиваются отражением актуального образа, но еще и формируют призму или линзу, в которой раздвоенный образ непрестанно преследует самого себя, стремясь себя нагнать, как происходит на цирковой дорожке в фильме *«Лола Монтес»*. На беговой дорожке, или же внутри кристалла, суетятся плененные пер-

сонажи; они действуют и воспринимают воздействие, немного напоминая героев Раймона Русселя, демонстрирующих свою доблесть, находясь внутри алмаза или же в стеклянной клетке под радужным светом (*«Нежная противница»*). В кристалле мы можем только вращаться: отсюда хоровод эпизодов, но также и цвета (*«Лола Монтес»*); вальсы, но также и серьги (*«Мадам де...»*); и к тому же круговые видения конферансье в фильме *«Карусель»*. Совершенство кристалла не оставляет возможности существовать ничему внешнему: такого внешнего, как зеркало или декор, нет, — есть лишь изнанка, куда уходят исчезающие или умирающие персонажи, которых оставляет жизнь, вновь и вновь впрыскиваемая в декор. Когда в *«Удовольствии»* со старика-танцора сдергивают маску, ничего внешнего мы не видим — нам дано заметить только изнанку, то есть врача, спешащего на бал[1]. И только самые нежные и знакомые «реплики в сторону» заставляют неумолимого г-на Луайяля из *«Лолы Монтес»* выпустить изнемогающую героиню на сцену. Если мы задумаемся над отношениями между кино и театром вообще, мы уже не обнаружим классической ситуации, при которой эти два вида искусства являлись двумя различными средствами актуализации одного и того же виртуального образа, однако же, не обнаружим и «монтажа аттракционов», когда театральный (или цирковой и т. д.) спектакль снимается на пленку и сам играет роль виртуального образа, продолжающего актуальные образы, замещая их на некоторое время некоторой последовательности. Ситуация стала совсем иной: актуальный и виртуальный образы сосуществуют и кристаллизуются: они формируют круг, в котором мы постоянно переходим от одного образа к другому; они формируют одну и ту же «сцену», где персонажи принадлежат реальности, но тем не менее играют некую роль. Словом, спектаклем стала вся реальная жизнь, и произошло это сообразно требованиям чистой оптико-звуковой перцепции. И в этом случае сцена уже не довольствуется тем, что дает некую последовательность, она становится кинематографическим единством, заменяющим план или же самостоятельно образующим план-эпизод. Такова характерная для кинематографа

---

[1] Devillers Michel. «Ophuls et la traversée du décor». *«Cinématographe»*, no. 33, dйcembre 1977. В том же номере Луи Одибер (Audibert, *«Max Ophuls et la mise en scène»*) анализирует двойственное напряжение образа-кристалла у Офюльса: с одной стороны, прозрачную и тусклую грани (каше, решетки, системы тросов, жалюзи) самого кристалла; с другой же стороны, движение того, что мы внутри кристалла видим. «Камера следует за каждым персонажем в движении до некоей точки неподвижности, в общем случае совпадающей со стационарной фигурой или стационарным же декором; наступает краткое мгновение нерешительности. <...> Движение — в неописуемых эллипсах — отрывает время от жалких пространственных измерений». Такова последовательность вальсов в *«Мадам де...»*.

театральность, «прирост театральности», о котором говорил Базен, – и театру его может дать только кино.

Источником всего этого можно было бы назвать шедевры Тода Браунинга. А вот монстрам Офюльса даже не обязательно иметь уродливую внешность. Они движутся в хороводе, создавая застывшие ледяные образы. Так что же мы видим в совершенном кристалле? Время, уже свернутое и закругленное, но одновременно и расколотое. В *«Лоле Монтес»* могут быть и flashback'и, и все же одного этого фильма достаточно для подтверждения (если возникнет необходимость) того, до какой степени flashback является второстепенным приемом, имеющим смысл лишь тогда, когда он обслуживает нечто более глубокое. Ибо в счет идет не связь актуального и жалкого настоящего (цирка) с образом-воспоминанием о давних великолепных настоящих. Воскрешение их в памяти, конечно, имеется; но вот на большей глубине открывается расщепление времени, проводящее чередой все настоящие времена и заставляющее их стремиться в цирк как в собственное будущее, – но также и сохраняющее все прошедшие времена и помещающее их в цирк в качестве виртуальных образов или чистых воспоминаний. Сама Лола Монтес ощущает головокружение от этой расщепленности, когда в пьяном бреду пытается броситься из-под купола шапито в раскинутую внизу маленькую сеть: вся сцена показана как бы сквозь линзу перьевой ручки, столь дорогой Раймону Русселю. Расщепление и дифференциация двух образов – актуального и виртуального – остаются незавершенными, поскольку возникающий в результате круг продолжает отсылать нас от одних образов к другим. Произошло всего лишь головокружение, некое колебание.

Также и у Ренуара, начиная с *«Маленькой продавщицы спичек»*, где рождественская елка украшена кристаллами, – автоматы и живые существа, предметы и их отражения вступают в замкнутый круг сосуществования и обмена, формирующий «театральность в чистом виде». А в *«Золотой карете»* это сосуществование и обмен проявятся самым наглядным образом (имеются в виду две стороны камеры или образа, образ актуальный и образ виртуальный). Но что будет, если образ перестанет быть плоским и двугранным, а глубина кадра присовокупит к нему как бы третью сторону? Именно глубина кадра, например, в *«Правилах игры»*, обеспечивает взаимовложение кадров, и в результате получается каскад зеркальных отражений и система рифм между хозяевами и лакеями, живыми существами и автоматами, театром и реальностью, актуальным и виртуальным. И как раз глубина кадра способствует замене плана сценой. Но с тем большим основанием мы, пожалуй, не рискнем пожаловать глубине кадра роль, отводимую ей Базеном: быть чистой функцией реальности. Скорее, функция глубины состоит в превращении образа в кристалл и

в абсорбировании реального, которое тем самым переходит как в актуальное, так и в виртуальное[1]. Нельзя не сказать, что между кристаллами Ренуара и Офюльса имеется существенное различие. У Ренуара кристалл никогда не бывает совершенным; в нем всегда есть дефект, некая «течь», какое-то уродство. Он всегда с трещиной. Это показывает глубина кадра: нельзя сказать, что внутри кристалла просто свернут некий круг, ибо нечто вытекает из него через дно, благодаря глубине, через «третью грань» или третье измерение, сквозь трещину. Это было верно уже относительно зеркала, отражающего плоский образ, как, например, в *«Золотой карете»*, но там это не так заметно, а вот глубина кадра делает очевидным то, что из кристалла нечто вытекает сквозь дно, поэтому он и показан. В *«Правилах игры»* сосуществуют актуальные образы людей и виртуальные образы животных, актуальные образы живых существ и виртуальные образы автоматов, актуальные образы персонажей и виртуальные образы их ролей на празднике, актуальные образы хозяев и их виртуальные образы, сложившиеся у слуг, актуальные образы слуг и их виртуальные образы, сложившиеся у хозяев. Все образы даны сквозь зеркало, и глубина их строго расположена. Но глубина кадра всегда оставляет в этом круге некое дно, сквозь которое может происходить утечка: в дне трещина. Любопытно, что на вопрос: «Кто не играет по правилам?», разные люди дали различные ответы, и Трюффо, например, назвал летчика. А летчик все-таки остается запертым внутри кристалла, – он узник собственной роли и отказывается бежать вместе с женщиной, когда женщина ему это предлагает. Как заметил Бамберже, единственный персонаж, который не подчиняется правилам, – это лишенный права проживания в замке и все же его житель, – сторож охотничьих угодий, который всегда «на фоне», а не внутри или снаружи, – единственный, у кого нет двойника или отражения. Вторгающийся на территорию замка, несмотря на запрет; преследующий слугу-браконьера и по ошибке убивающий летчика, он-то и взламывает замкнутый круг, разбивая треснувший кристалл выстрелами из ружья, так что вытекает его содержимое.

«Правила игры» – один из прекраснейших фильмов Ренуара, но в нем нет ключа к другим его картинам. Он полон пессимизма, и его ме-

---

[1] Базен правильно отметил эту замену плана сценой, и именно в том виде, как ее осуществляет глубина кадра: *«Jean Renoir»*. Champ libre, p. 80–84 (а также *«Qu'est-ce que le cinéma?»*. Ed. du Cerf, p. 74–76). Однако, на его взгляд, глубина кадра обладает функцией реальности даже – и прежде всего – в тех случаях, когда она подчеркивает двойственность реальности. Мы предпочли бы утверждать, что множество разнообразных функций глубины кадра зависит и от конкретных режиссеров, и даже от конкретных фильмов. Так, Михаил Ромм видел здесь функцию театральности (L h e r m i n i e r P i e r r e *«L'art du cinéma»*. Seghers, p. 227–229). Именно такой точки зрения придерживался и Ренуар, даже если эта функция изменяется или эволюционирует в потоке плана-эпизода.

тод – насилие. Более того, он насилует общую идею Ренуара, состоящую в том, что кристалл или сцена не ограничиваются тем, что замыкают в круге актуальный и виртуальный образы и абсорбируют реальное в обобщенной театральности. Из кристалла должно что-то выйти, и это станет новой Реальностью, превосходящей и актуальное, и виртуальное, – но произойдет это без всякого насилия и путем экспериментальных разработок. Все складывается так, словно круг служит для «примерки» ролей, словно герои Ренуара пытаются играть какие-то роли до тех пор, пока не найдут подходящую, и это позволит спастись бегством, чтобы попасть в «процеженную» реальность. Словом, круг или хоровод не являются замкнутыми, поскольку они селективны и каждый раз из них выходит выигравший. Ренуару иногда ставят в упрек его склонность к «ремесленным поделкам» и импровизации как в мизансценах, так и в работе с актерами. Но ведь это скорее творческая черта, сопряженная с заменой плана сценой. Согласно Ренуару, театр – как для персонажей, так и для актеров – неотделим от предприятия, состоящего в экспериментировании с ролями и отборе их с целью обнаружения той, что выходит за рамки театра и вторгается в жизнь[1]. В минуту хандры Ренуар сомневается, что в игре может быть победитель: и тогда остаются только выстрелы сторожа, взрывающие кристалл в *«Правилах игры»*, да тина, которую несет вздувшаяся от сильной грозы река, по которой хлещет дождь в *«Загородной прогулке»*. Но темперамент Ренуара заставляет его ставить на выигрыш: внутри кристалла что-то образуется, и вот ему-то удается выйти наружу сквозь трещину на столь желанную свободу. Так обстояли дела уже с Будю, который смог «просочиться» сквозь узкую дверь камерного и затхлого театра в книжном магазине, где он перепробовал массу ролей. То же самое случилось и с Гарриет в грандиозном фильме *«Река»*, где дети, укрывшиеся в своеобразном кристалле в форме беседки в индийском стиле, пробуют различные роли, и некоторые из этих ролей приводят к трагическому исходу, в результате чего гибнет младший брат, а вот девочка делает первые самостоятельные шаги, а потом обретает мощную волю

---

[1] О «мнимой разнузданности» Ренуара ср.: Bazin, p. 69–71. Объясняется она тем, что у Ренуара актер часто играет роль персонажа, который играет роль сам: так, Будю пробует различные роли в книжном магазине, а в *«Правилах игры»* браконьер примеряет на себя роль лакея подобно тому, как маркиз пытается сыграть различные аспекты собственной роли. В этом смысле Ромер говорит о своеобразных преувеличениях у Ренуара и обращает внимание на их селективную функцию: «В этих преувеличениях бывают передышки, когда актеры, как бы устав притворяться, переводят дыхание, но не для того, чтобы вновь стать (комедиантами), а чтобы идентифицироваться со своими персонажами. Это лишь усиливает правдоподобие: так, персонаж, играя собственного персонажа, в моменты, когда он не играет, вновь становится персонажем, – тогда как драматический актер, играя персонажа, в такие моменты становится всего лишь актером» (*«Le goût de la beauté»*. Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile, p. 208).

к жизни, которую символизирует река, и которая сливается с реклй за пределами кристалла. Этот фильм необыкновенно близок Лоуренсу. С точки зрения Ренуара театр первичен, но именно потому, что из него должна выйти жизнь. Театр обладает ценностью лишь по причине поисков искусства жить, и как раз это усваивает «неподходящая» чета из фильма *«Маленький театр»*. «Так где же заканчивается театр и начинается жизнь?» – этот вопрос Ренуар ставил всегда. Мы рождаемся в кристалле, но кристалл сохраняет в себе лишь смерть, а жизнь должна выйти за его пределы, и сначала ее следует попробовать. Профессор из *«Завтрака на траве»* переживает такое приключение, уже став взрослым. Разнузданный танец в конце фильма *«Французский канкан»* – это не хоровод, вызывающий прилив жизни в некоем круге на театральной сцене, как у Офюльса, – но, напротив того, галоп, как бы способ, каким театр открывается жизни, изливается в жизнь, и ее бурный поток уносит Нини. В конце *«Золотой кареты»* трое персонажей обретут свои роли в жизни, а вот Камилла так и останется внутри кристалла, хотя и для того, чтобы попытаться сыграть еще несколько ролей, в одной из которых, возможно, обнаружится настоящая Камилла[1].

Именно поэтому, отдав обильную дань общей любви французской школы к воде, Ренуар использует ее на свой особенный лад. На его взгляд, существует два состояния воды: замерзшая вода оконного стекла, плоского зеркала или глубокого кристалла, – и живая текучая вода (в *«Завтраке на траве»* роль такой воды играет ветер). Это гораздо ближе к Мопассану, чем к натурализму, ибо Мопассан часто видит предметы сквозь стекло и любит наблюдать, как они плывут по течению реки. В *«Загородной прогулке»* именно через окно двое героев следят за приехавшей семьей, и каждый выступает в собственной роли: один – циника, другой – человека сентиментального и щепетильного. Однако же, когда действие переносится на реку, жизненные испытания срывают с героев маски, и в цинике обнаруживается хороший парень, тогда как сентиментальный человек оказывается бессовестным соблазнителем.

Сквозь стекло или в кристалле мы видим время в его двунаправленном движении: оно влечет с собой все настоящие времена, заменяя одно другим и устремляясь в будущее, – но также и сохраняет в себе все прошлое, роняя его при этом в темные глубины. Эти расщепление и дифференциация у Офюльса осуществляются не до конца, ибо в его фильмах время закручивается, а два его аспекта отбрасывают и активизируют друг друга, двигаясь по кругу, непрерывно перезаряжая его полюса и преграждая путь в будущее. Теперь же, напротив, расщепление

---

[1] Ср.: T r u f f a u t, в: *«Bazin»*, p. 260–262. Кроме того, как раз в *«Золотой карете»* мы сталкиваемся с вопросом Ренуара: «Где же заканчивается театр и начинается жизнь?»

может проходить до конца, но как раз при условии того, что одна из двух тенденций выйдет из кристалла через трещину. Из неразличимости актуального и виртуального должно получиться иное различие: новая, ранее не существовавшая реальность. Все прошедшее вновь оказывается в кристалле и остается в нем: это совокупность застывших, неподвижных, готовых и слишком общепринятых ролей, которые персонажи последовательно пробуют, – роли мертвые, или роли смерти, смертельная пляска (данс-макабр) воспоминаний, о которой писал Бергсон (это происходит, например, в замке из *«Правил игры»* и в крепости из *«Великой иллюзии»*). Эти роли могут быть и героическими, – например, когда два офицера из воюющих между собой армий действуют в соответствии с уже отжившими ритуалами, – или очаровательными, как испытание первой любви: тем не менее они уже обречены, ибо уже обречены на воспоминания. И все же без «примерки» ролей не обойтись. Она необходима для того, чтобы другая тенденция, связанная с проходящими друг за другом и сменяющими друг друга настоящими временами, сошла со сцены и устремилась в будущее, чтобы она создавала это будущее из брызжущей жизни. Вот эпизод, когда двое беглецов могут спастись, только если кто-то из них пожертвует товарищем. И спасется Гарриет, потому что окажется способной отречься от роли в игре в первую любовь. Спасенного на водах Будю спасают сами воды, ибо он отказывается от последовательных ролей, навеваемых ему чересчур интимными мечтами о жене хозяина книжного магазина. Мы выходим из театра, чтобы погрузиться в жизнь, но выходим мы из него неощутимо; нас уносит струйка текучей воды, т. е. времени. Именно при выходе из театра время дает будущее себе и нам. Здесь возникает важный вопрос: где начинается жизнь? Внутри кристалла время дифференцировано по двум движениям, но лишь одно из них заряжено будущим и свободой, и условие таково, что из кристалла необходимо выйти. И тогда создается реальное, которому в то же время удастся избежать постоянной отсылки к актуальному и виртуальному, к настоящему и прошлому. Когда Сартр ставил в упрек Уэллсу (и фильму *«Гражданин Кейн»*) то, что этот режиссер воссоздал время на основе прошлого вместо того, чтобы попытаться понять время в зависимости от измерения, направленного в будущее, он, возможно, не осознавал, что режиссером, которому его пожелания оказались ближе всего, стал Ренуар. Именно Ренуар живо осознавал тождественность свободы будущему, коллективному или индивидуальному, тождественность свободы порыву к будущему и открытости в будущее. Это можно назвать даже политической совестью Ренуара, ибо так он понимал Французскую Революцию и Народный Фронт.

Возможно, существует еще и третье состояние: кристалл, постигаемый в период своего формирования и роста, а также соотносимый с составляющими его «зародышами». В действительности, закончен-

ных кристаллов не бывает; всякий кристалл по определению бесконечен, он находится в процессе создания, и творит его зародыш, воплощающий в себе подвергаемую кристаллизации среду и силу кристаллизации. Теперь вопрос уже не в том, что и как из кристалла выходит, но, наоборот, в том, как в него войти. Ведь каждое вхождение в кристалл само по себе является кристаллическим зародышем и составной частью кристалла. Мы узнаём метод, постепенно становившийся методом Феллини. Он начинал с фильмов о блужданиях, в которых ослаблены сенсомоторные связи и на передний план выдвинуты чистые оптико-звуковые образы, – с романов-фотографий, с фоторасследований, с образов мюзик-холлов и праздников... Но во всем этом есть еще и мотив бегства, эскейпизма, путешествия вдаль. Однако затем его все более заинтересовала тема погружения в новую стихию и увеличение количества входов в нее. У Феллини есть входы географические, психологические, исторические, археологические и т. д.; разнообразные входы в Рим и в мир клоунов. Не исключено, что один из входов обладает эксплицитной двусмысленностью; так, переход через Рубикон в фильме *«Рим»* представляет собой воспоминание хотя и историческое, но комическое, ибо с ним сопряжены школьные воспоминания. А в *«8 $^1/_2$»* можно перечислить все эти входы, формирующие соответствующие типы образов: воспоминание детства, наваждение, развлечение, мечты, фантом, déjà-vu[1]. Отсюда эти ячеистые строения, образы, разделенные перегородками, эти клеточки, ниши, ложи и окна, столь характерные и для *«Сатирикона»*, и для *«Джульетты и духов»*, и для *«Города женщин»*. Здесь происходят два явления сразу. С одной стороны, кристаллизуются чисто оптические и звуковые образы: они втягивают в себя собственное содержание, кристаллизуют его, формируют его из актуального образа и его зеркального отражения, то есть образа виртуального. И все это зародыши, или входы: у Феллини цирковые номера и аттракционы заменили собой сцену и уменьшили значение глубины кадра. Но, с другой стороны, слипаясь, они образуют единый и до бесконечности растущий кристалл. И дело здесь в том, что кристалл в целом – не что иное, как упорядоченное множество его зародышей или фигура, состоящая из соединительных перегородок для всех его входов, трансверсаль всех его входов.)

Феллини превосходно усвоил экономический принцип, согласно которому доходы приносит только вход. В Риме нет никакого единства, кроме единства спектакля, объединяющего все входы в Рим. Спектакль становится универсальным и непрестанно разрастается, и именно по-

---

[1] Это верно не только для Феллини. В анализе фильма *«Прошлым летом в Мариенбаде»* Оллье составил полный перечень типов образов: образ-воспоминание, желание, псевдовоспоминание, фантазм, гипотеза, логическая цепь... («Ce soir a Marienbad», *«La Nouvelle Revue française»*, octobre–novembre 1961).

тому, что в нем нет иных объектов, кроме входов в зрительный зал, эти входы можно уподобить кристаллическим зародышам. Амангуаль глубоко отметил эту оригинальность феллиниевской трактовки спектакля, где нет различий между теми, кто смотрит, и теми, на кого смотрят, нет зрителей, нет выхода, нет кулис и сцены: это не столько театр, сколько гигантский Луна-парк, в котором движение, ставшее мировым, переносит нас от витрины к витрине и – через перегородки – от одного входа к другому[1]. Теперь становится понятным отличие Феллини от Ренуара и Офюльса: в кристалле Феллини нет трещины, через которую можно или необходимо выйти, чтобы окунуться в жизнь; но нет также и совершенства заранее выбранного и отшлифованного кристалла, удерживающего внутри себя жизнь, чтобы заморозить ее. Этот кристалл всегда находится в процессе формирования и расширения, кристаллизующего все, что с ним соприкасается, и зародыши наделяют его свойством безграничного роста. Он представляет собой и жизнь как спектакль, и все же взятую в своей спонтанности.

Равноценны ли все эти входы? Да, несомненно, ибо они выступают в качестве зародышей. Разумеется, зародыши сохраняют различия, ранее существовавшие между кристаллизуемыми ими оптико-звуковыми образами, между перцепциями и воспоминаниями, грезами, фантазмами... Но различия эти становятся неразличимыми, ибо наличествует гомогенность каждого зародыша и кристалла, поскольку последний в целом – это лишь крупный зародыш в процессе роста. Но вот появляются и иные различия, так как кристалл представляет собой упорядоченное множество: из одних зародышей рождаются уроды, из других – процветающие люди; некоторые входы открываются, а другие – вновь закрываются, как римские фрески, стирающиеся и тускнеющие, когда на них смотришь. С уверенностью здесь ничего сказать нельзя, даже если есть какие-то предчувствия. Тем не менее селекция происходит (хотя и совершенно иначе, нежели у Ренуара). Возьмем, например, входы, или последовательность зародышей в одном из шедевров Феллини, в фильме *«Клоуны»*. Первый, как это часто бывает у Феллини, связан с воспоминанием детства, – но он кристал-

---

[1] Бартелеми Амангуаль посвятил две статьи идее спектакля и ее эволюции у Феллини: *«Fellini I»* и *«II»*. Он показывает, что в первых его фильмах еще доминирует мотив бегства и поисков выхода; но, начиная с *«Ночей Кабирии»*, речь уже идет о возвращении; а впоследствии проблема выхода даже не возникает: I, p. 15–16. Амангуаль анализирует ячеистую и изобилующую перегородками форму гигантского Луна-парка или территории «всемирной выставки», конструируемые Феллини от фильма к фильму: II, p. 89–93. С полным основанием он противопоставляет его Ренуару, но в слишком уж суровых для Ренуара выражениях (I, p. 26). Мы же не понимаем, в чем именно ренуаровская тема «театр-жизнь» менее глубока, нежели феллиниевская концепция спектакля, разумеется, при условии переноса каждой из этих идей в собственный кинематографический контекст: вне этого контекста ни одна, ни другая не имеют смысла.

лизуется вместе с впечатлениями кошмаров и нищеты (немощный клоун). Второй вход – это историко-социологическое исследование с интервьюированием клоунов: клоуны и выбранный для съемки интерьер оказываются несовместимыми со съемочной группой, и вскоре дело заходит в тупик. Третий, и наихудший, – это, скорее, археологический вход в архивы телевидения. Там, где нам предписано находиться, он по крайней мере убеждает нас, что воображаемое обладает большей ценностью, нежели архивы (зародыш может развиваться лишь благодаря воображаемому). Что же касается четвертого входа, то он связан с языком жестов: и все-таки это не образ-движение, выраженный в цирковом спектакле, а образ в зеркале, показывающий обезличенное движение мира и отражающий смерть цирка в смерти клоуна. Это галлюцинаторная перцепция смерти клоуна, скачущая галопом погребальная процессия («скорее, скорее...»), когда катафалк превращается в бутылку шампанского, содержимое которой разбрызгивает клоун. Но и этот четвертый вход, в свою очередь, закрывается среди пустоты и безмолвия: так обычно и бывает в конце праздника. А старый клоун, брошенный всеми у четвертого входа (он запыхался от слишком стремительного бега), открывает пятый, чисто звуковой, музыкальный: трубой он призывает исчезнувшего приятеля, и ему отвечает другая труба. Это напоминает «начало мира» сквозь смерть, это звонкий кристалл, образуемый двумя трубами, каждая из которых одинока, и все же они отражают друг друга в зеркале, в отзвуках...[1]

«Поведение» кристалла является двухполюсным или, скорее, двугранным. Кристалл обволакивает зародыш и иногда сообщает ему ускорение или торопливость, а порою заставляет его подпрыгивать, и в результате фрагментации движения складывается тусклая грань кристалла; иногда же он придает зародышу прозрачность, что равнозначно испытанию вечностью. На одной грани как бы написано «Спасены!», а на другой «Пропали!», и все это посреди апокалипсического ландшафта вроде пустыни из *«Сатирикона»*[2]. Но заранее ничего утверждать нельзя; какая-нибудь из тусклых граней может в результате неощутимой трансформации даже стать прозрачной, а грань прозрачная – обмануть и оказаться смутной, подобно Клаудии из *«8 $^1/_2$»*. Кончится ли все всеобщим спасением, как можно подумать после финального хоровода из *«8 $^1/_2$»*, заставляющего все зародыши кружиться вокруг белого дитяти? Или же все будет потеряно, как об этом говорят механические содрогания и безжизненная фрагментация движений, наглядный образ которого – женщина-автомат из *«Казановы»*? Ни то, ни другое никогда не происходит до конца, и тусклая грань кристалла – напри-

[1] Ср. анализ *«Клоунов»*, проведенный Мирей Латиль-Ле Дантек в: *«Fellini II»*.

[2] Ср. страницы из Генри Миллера, где описывается проект оперы с участием Варезе: *«Le cauchemar climatisé»*. Gallimard, p. 195–199.

мер пакетбот смерти на пластиковом море из *«Амаркорда»*, – указывает также и на другую грань, которая возникает и не гибнет, тогда как прозрачная грань, например ракета будущего из *«8 1/2»*, дожидается, пока зародыши вырвутся из своих ячеек, или ждет их предсмертного ускорения, чтобы унести их с собой. В действительности, селекция столь сложна, и все так тесно спутано, что Феллини придумал слово, нечто вроде «прокаденции»[1], чтобы обозначить им сразу и неумолимое продвижение к упадку, и возможность обновления или творения, несмотря ни на что его сопровождающую (именно в этом смысле он называет себя безоговорочным «сторонником» декадентства и загнивания).

В кристалле мы всегда видим, как жизнь и время брызжут в своей расщепленности или дифференциации. И все же, в противоположность Ренуару, здесь из кристалла не только ничего не выходит (ибо последний непрерывно растет), но еще и знаки селекции инвертированы. У Феллини именно настоящее, вереница проходящих настоящих времен образует пляску смерти (данс-макабр). Они бегут, но не в будущее, а к могиле. Феллини – это режиссер, сумевший создать чудеснейшие галереи монстров: камера пробегает мимо них, задерживаясь то на одном, то на другом, – но схватывает она их всегда в настоящем, то есть камера беспокоит хищных птиц, которые на миг в нее попадают. Спасение же может прийти лишьс другой стороны, со стороны сохраняющихся прошедших времен: и вот тут-то неподвижный план изолирует какого-нибудь персонажа, выхватывает его из вереницы, и дает ему – пусть даже на мгновение – шанс на вечность, наделяет его виртуальностью, которая будет иметь смысл всегда, – даже если она не актуализуется. Нельзя сказать, что Феллини особенно любит память и образы-воспоминания: культа прошедших настоящих у него нет. Скорее, он напоминает Пеги, у которого горизонтальная последовательность пробегающих настоящих времен вычерчивает путь к смерти, тогда как каждому настоящему соответствует вертикальная линия, соединяющая его в глубинном направлении с его собственным прошлым, а также с прошлым других настоящих, благодаря чему устанавливается единое сосуществование их всех, их единая одновременность, не столько вечность, сколько «internel». (Слово internel представляет собой контаминацию слов interne – «внутренний» и éternel – «вечный» – *прим. пер.*). И не в образе-воспоминании, а в чистом воспоминании мы остаемся современниками ребенка, каким были мы сами, подобно тому, как верующий ощущает себя современником Христа. Ребенок в нас, говорит Феллини, современник взрослого, старика и подростка. И вот, сохраняющееся прошлое наделяется всевозможными свойствами начала или нового начала: именно оно хранит в своих глубинах или вдали от свое-

---

[1] Прокаденция – неологизм, означающий «вперед – упадничество» – *прим. пер.*

го центра порыв к новой реальности, брызги жизни. В одном из прекраснейших образов *«Амаркорда»* показана группа лицеистов – робкий, паяц, мечтатель, хороший ученик и т. д., и все они приходят к гранд-отелю каждый год по окончании сезона; и пока падают кристаллы снега, каждый в отдельности – и все-таки все вместе – пытаются то исполнить неуклюжее танцевальное па, то подражать какому-нибудь музыкальному инструменту, причем один идет по прямой, другой вычерчивает круги, третий вращается вокруг своей оси... В этом образе присутствует точно измеренное научное понимание дистанции, когда мальчики друг от друга отделены, и при этом их объединяет порядок. Они погружаются в глубину, представляющую собой уже не глубину их памяти, а глубину их сосуществования, в котором мы становимся их современниками подобно тому, как они становятся современниками всех прошедших и грядущих «сезонов». Два аспекта – проходящее настоящее, ведущее к смерти, и сохраняющееся прошлое, удерживающее в себе зародыш жизни, непрестанно друг на друга накладываются и перекраиваются. Это напоминает вереницу курортников в видении из *«8 $^1/_2$»*, прерванную пришедшим из сна образом светящейся девушки, санитарки в белом, раздающей металлические стаканчики. Какой бы ни была быстрота или растянутость вереницы, тревеллинг здесь подобен наскоку и атаке и движется галопом. Спасением же служит заезженная мелодия, которая накладывается на лицо или же его обволакивает, вытягивая из вереницы. В *«Дороге»* уже присутствовали поиски момента, когда избитая мелодия «наложится» на человека, наконец обретающего покой. А на кого накладывается успокаивающая мелодия из *«8 $^1/_2$»*, – на Клаудию, на супругу, или даже на любовницу, или же только на ребенка в белом, «интернельного» или современного всем прошедшим временам и спасающего все, что можно спасти?

Образ-кристалл является столь же звуковым, сколь и оптическим, и Феликс Гваттари имел основания определить кристалл времени как «избитую мелодию» (ритурнель) par excellence[1]. Или, скорее, мелодический ритурнель – это только один из компонентов музыки, противостоящий другому компоненту – галопу – и с ним смешивающийся. Конь и птица были двумя великими фигурами, одна из которых несет на себе другую, та же возрождается сама собой – и так до окончательного мгновенного крушения или же постепенного угасания (во многих танцах фигуры хоровода завершаются ускоренным галопом). Галоп и

[1] Гваттари развертывает свой анализ «кристалла времени», взяв за основу ритурнель, или же «маленькую фразу» по Прусту: p. 239 sq. Можно обратиться к тексту Клемана Россе (Rosset) о назойливых мелодиях (ritournelles) вообще и в особенности о болеро Равеля: «Archives», *«la Nouvelle Revue Française»,* no. 373, février 1984. А также о галопе, как об определенной музыкальной схеме, проходящей через весьма несходные культуры, ср. Mâche François-Bernard, *«Musique, mythe, nature»*. Klienksieck, p. 26.

ритурнель – это как раз то, что мы слышим в кристалле, два измерения музыкального времени, одно из которых связано с ускорением пробегающих настоящих, а другое – с возвышением или падением сохраняющихся прошлых. И вот, если поставить проблему специфики киномузыки, то нам представляется, что эта специфика может определяться попросту диалектикой звукового и оптического, образующих новый синтез (Эйзенштейн, Адорно). Кинематографическая музыка сама по себе тяготеет к выделению ритурнеля и галопа, как двух чистых и самодостаточных элементов, тогда как к музыке в общем значении всегда примешивается масса других компонентов, – кроме исключительных случаев, таких, как болеро. Это верно уже относительно вестерна, в котором небольшая музыкальная фраза прерывает галопирующие ритмы (*«Ровно в полдень»* Циннемана и Темкина); еще более очевидно это в музыкальной комедии, где ритмические па и шествия – порою воинственные, даже у герлс – сталкиваются с мелодической песней. Но оба эти элемента смешиваются и так, как в фильме Карне и Жобера *«День начинается»*, где басы и ударные инструменты задают ритм, а маленькая флейта выводит саму мелодию. У Гремийона, одного из наиболее музыкальных кинорежиссеров, галоп фарандол отсылает к припевам ритурнелей, и они то расходятся, то объединяются (Ролан-Манюэль). Такие тенденции приводят к совершенству выразительности, когда кинематографический образ становится образом-кристаллом. Например, у Офюльса два элемента сливаются в тождественности хоровода и галопа, а вот у Ренуара и у Феллини эти элементы различаются, ибо один из них принимает на себя силу жизни, а другой – могущество смерти. Но для Ренуара жизненная сила находится на стороне настоящих времен, устремляющихся в будущее, на стороне галопа, будь то галоп французского канкана или же Марсельезы, – тогда как ритурнель сопряжен с меланхолией того, что уже падает в прошлое. Относительно Феллини можно утверждать противоположное: галоп сопровождает мир, мчащийся к собственному концу; землетрясения, чудовищную энтропию, катафалк; ритурнель же увековечивает начало мира и устраняет его из текущего времени. Галоп римских императоров и ритурнель белых клоунов... И тем не менее все не так просто, и в различии между ритурнелями и галопами есть что-то несказ*а*нное. Именно оно обнаруживается в чудесном сотрудничестве Феллини с композитором Нино Рота. В конце *«Репетиции оркестра»* мы сперва слышим чистый галоп скрипок, потом незаметно сменяющий его ритурнель, а затем оба все глубже сцепляются, стискивая друг друга, словно борцы: пропали – спасены, пропали – спасены... Два музыкальных движения становятся объектом фильма, а сам фильм делается действительно звуковым.

Последнее кристаллическое состояние, которое мы рассмотрим, связано с разлагающимися кристаллами. О них свидетельствует творчество Висконти. Оно достигло совершенства, когда Висконти сумел

сразу и различить, и обыграть четыре неотступно преследовавших его основных элемента в их разнообразных отношениях. Во-первых, это мир богачей, родовитых аристократов: хотя он и кристалличен, кристалл этот какой-то синтетический, ибо находится вне Истории и Природы, за пределами божественного творения. Как выразился о нем аббат из *«Леопарда»*: мы не понимаем этих богачей, так как они создали собственный мир, законы которого мы не можем постичь, ибо в нем то, что кажется нам второстепенным или даже неуместным, обретает чрезвычайные непреложность и важность; их мотивы всегда ускользают от нас, словно обряды, принадлежащие к неведомой религии (возьмем, например, старого князя, вновь овладевшего своей виллой и председательствующего на пикнике). Этот мир отличается от мира художника-творца, хотя в *«Смерти в Венеции»* на сцену выведен музыкант, но как раз такой, чье творчество можно назвать чересчур интеллектуальным и рассудочным. Но это и не мир обыкновенных любителей искусства. Герои Висконти, скорее, искусством окружены, они глубоко «знают» искусство сразу и как творчество, и как жизнь, но это-то знание и отделяет их и от жизни, и от творчества, как происходит с профессором из *«Семейного портрета в интерьере»*. Они причисляют себя к сторонникам свободы, но такой свободы, которой они пользуются как бессодержательной привилегией, доставшейся им не от них самих, а от давних предков либо от искусства, коим они себя окружают. Людвиг Баварский стремится «доказать свою свободу», тогда как Вагнер принадлежит к иной расе, по правде говоря, гораздо более прозаичной и не столь отвлеченной. Людвиг только и стремится, что играть роли, подобные тем, какие он заставляет сыграть изможденного актера. Король повелевает в своих опустевших замках подобно тому, как князь – на своем пикнике, и происходит это в движении, вычерпывающем из искусства и жизни всю их интериорность. Кульминациями гения Висконти являются грандиозные сцены, или «композиции», часто выдержанные в красно-золотых тонах; таковы оперный театр из фильма *«Чувство»*, салоны из *«Леопарда»*, мюнхенский замок из *«Людвига»*, залы венецианского гранд-отеля, музыкальный салон из *«Невинного»*: все это кристаллические образы мира аристократов. Однако же эти кристаллические среды неотделимы от процесса разложения, который их подтачивает и делает темными и тусклыми: таковы гнилые зубы Людвига, загнивание семьи профессора из *«Семейного портрета в интерьере»*, мерзость любви графини из *«Чувства»*, гнусность многочисленных страстей Людвига, – и повсюду инцест, как в баварской королевской семье, климакс у героини фильма *«Туманные звезды Большой Медведицы»*, омерзительность персонажей фильма *«Гибель богов»*, повсюду жажда убийства и самоубийства, или потребность в забвении и смерти, пользуясь словами старого князя о Сицилии. И дело не только в том, что эти аристократы близки к разорению, ведь приближающееся разорение – лишь следствие. Дело в том,

что прошлое исчезло, но то, что сохранилось в искусственно выращенном кристалле, дожидается их, втягивает и ловит; оно лишает их всех сил в то время, как они в него погружаются. Это напоминает знаменитый тревеллинг в начале *«Туманных звезд Большой Медведицы»*, представляющий собой не перемещение по пространству, а безысходное погружение в пространство. Грандиозные композиции Висконти обладают насыщенностью, обусловливающей их помрачение. Все смешивается, вплоть до неразличимости двух героинь фильма *«Невинный»*. И в *«Людвиге»*, и в *«Гибели богов»* кристалл неотделим от процесса потускнения, который теперь приводит к доминированию синеватых, фиолетовых и могильных оттенков – цвета луны, напоминающего о сумерках богов или о последнем царстве героев (следовательно, движение «солнце – луна» наделено здесь совершенно иным смыслом, нежели в немецком экспрессионизме, и особенно во французской школе).

Третьим элементом творчества Висконти является История. Ибо, разумеется, она дублирует распад, ускоряя или даже объясняя его: войны, приход к власти новых сил, возвышение новых богачей, не ставящих своей задачей познать тайные законы старого мира, но провоцирующих его исчезновение. И все же история не совпадает с внутренним распадом кристалла: она остается самостоятельным фактором, имеющим значение сам по себе, и Висконти посвящает ей роскошные образы, заставляя почувствовать ее присутствие, тем более интенсивное, что она становится эллиптичной и уходит в закадровое пространство. В *«Людвиге»* совсем немного исторических сцен; об ужасах войны и начале господства Пруссии мы узнаем лишь косвенным путем, и это произведет тем большее впечатление, что Людвиг Баварский собирался игнорировать Историю; а она вот, грохочет у ворот его замка. В фильме *«Чувство»*, напротив, история присутствует: здесь показаны и движение за освобождение Италии, и знаменитая битва, и даже отстранение гарибальдийцев от власти. А в *«Гибели богов»* мы видим и возвышение Гитлера, и организацию войск СС, и истребление отрядов СА. Но независимо от того, присутствует ли история или же находится в закадровом пространстве, она никогда не образует декора. Висконти постигает историю окольным путем, схватывает ее в боковой перспективе, в лучах восходящего или закатного солнца; в его фильмах присутствует некий лазер, начинающий резать кристалл, дезорганизующий его субстанцию, ускоряющий его помутнение, рассеивающий его грани – и происходит это под давлением тем более мощным, что оно направляется извне, как чума в Венеции или же тихое прибытие эсэсовцев на рассвете...

Наконец, у Висконти имеется и четвертый элемент, наиболее важный для режиссера, ибо он обеспечивает единство и циркуляцию остальных. Это идея или, скорее, откровение того, что *нечто* произошло слишком поздно. Если бы это нечто было воспринято вовремя, то, возможно, удалось бы избежать естественного распада и истори-

ческого разложения образа-кристалла. Но как раз История и сама Природа, т. е. структура кристалла, способствуют тому, что важное событие не происходит вовремя. В *«Чувстве»* вызывающий отвращение любовник кричит: «слишком поздно, слишком поздно...», и это «слишком поздно» зависит как от разделяющей нас Истории, так и от нашей природы, столь же загнивающей у меня, как и у тебя. В *«Леопарде»* же князь будто слышит тот же самый вопль, издаваемый всей Сицилией: остров, омываемый морем, которое Висконти ни разу не показывает, настолько погружен в прошлое собственной природы и истории, что даже новый режим неспособен что-либо для него сделать. Образы из *«Людвига»* также непрестанно показываются с рефреном «слишком поздно», ибо такова судьба главного героя. Это нечто, приходящее слишком поздно, всегда связано с ощутимым и чувственным откровением единства Природы и Человека. И его нельзя назвать простой нехваткой, поскольку у этого грандиозного откровения такой способ существования. «Слишком поздно» – это не творящаяся во времени случайность, но одно из измерений времени как такового. Это такое измерение времени, которое проходит сквозь кристалл и противопоставляет себя статическому измерению прошлого в том виде, как оно сохраняется и нависает бременем внутри кристалла. Это некий возвышенный свет, противостоящий тусклости, но его динамика такова, что ему полагается сиять слишком поздно. Как ощутимое откровение, «слишком поздно» имеет отношение к единству природы и человека, образующему мир или среду. А как откровение чувственное, оно превращает это единство в личностное. Таково потрясающее откровение музыканта в фильме *«Смерть в Венеции»*, когда мальчик помогает ему понять то, чего не хватает его творчеству: чувственную красоту. Таково же и невыносимое откровение, приходящее к профессору из *«Семейного портрета в интерьере»*, когда в молодом человеке он обнаруживает проходимца, своего любовника по природе и сына по культуре. Уже в *«Одержимости»*, первом фильме Висконти, возможность гомосексуализма возникла как шанс на избавление, шанс выхода из удушливого прошлого, – но слишком поздно. И все-таки трудно поверить, что гомосексуализм был для Висконти идеей-фикс. Одна из прекраснейших сцен из *«Леопарда»* – та, в которой старый князь – после того как он одобрил брак по любви, заключенный между его племянником и дочерью нувориша, ради того, чтобы спасти все, что можно, воспринимает танец как откровение девушки: они смотрят друг на друга, находя совершенную гармонию; оказывается, что они созданы друг для друга, тогда как племянник стушевывается, будучи зачарован и подавлен величием этой пары, – но уже «слишком поздно» и для старика, и для девушки.

Висконти не сразу одинаково хорошо освоил четыре элемента своего творчества: поначалу они зачастую различались нечетко или

мешали друг другу. Но режиссер занимался поисками и имел предчувствия. Часто замечали, что в рыбаках из фильма *«Земля дрожит»* чувствуются медлительность и некая застылая статичность, свидетельствующие об их природном аристократизме, противопоставленном манерам нуворишей; но попытки рыбаков терпят крах, и виной тому — не оптовые торговцы, а бремя архаического прошлого, из-за которого их предприятие возникает «слишком поздно»[1]. Да и Рокко — не только «святой», но и аристократ божьей милостью, хотя происходит он из семьи бедных крестьян; однако ему слишком поздно возвращаться в деревню, так как город уже все извратил, все потускнело, и История уже меняет лицо деревни... Нам представляется, что полного совершенства в гармонизации четырех элементов своего творчества Висконти достигает в фильме *«Леопард»*. Сожалеющее «слишком поздно» приближается здесь по мощи к *Nevermore* из Эдгара По; кроме того, оно объясняет, в каком направлении Висконти мог бы экранизировать Пруста[2]. И это сетование Висконти мы не должны объяснять очевидным аристократическим пессимизмом режиссера: ведь произведение искусства творится из таких вздохов подобно тому, как из горестей и страданий высекается статуя. «Слишком поздно» обусловливает возникновение произведения искусства и служит условием его успеха, поскольку ощутимое и чувственное единство Природы и человека является сущностью искусства par excellence, — ведь свойство искусства — как раз то, что оно приходит слишком поздно во всех отношениях, кроме одного: обретения времени. Как писал Барончелли, Прекрасное поистине становится у Висконти одним из измерений, оно «выступает в роли четвертого измерения»[3].

---

[1] Lara Philippe de. *«Cinématographe»*, no. 30, septembre 1977, p. 20 : «Если *"Земля дрожит"* — это фильм, ориентированный на персонажей, то важнее всего в нем время: его ритмы и раскадровка формируют материю фильма; диегеза (разделение) свидетельствует, что именно оно является главной причиной краха рыбаков».

[2] Можно составить целый список тем, объединяющих Висконти и Пруста: кристаллообразный мир аристократов; его внутреннее разложение; взгляд на Историю «искоса» (дело Дрейфуса, война 1914 г.); «слишком поздно» утраченного времени, в результате чего, однако, достигается единство искусства и приходит обретенное время; определение классов не столько как социальных групп, сколько как семейств братьев по духу... Бруно Вилльен произвел весьма интересный сравнительный анализ одного проекта Висконти и аналогичного проекта Лоузи (по сценарию Гарольда Пинтера): *«Cinématographe»*, no. 42, décembre 1978, p. 25—29. И все же мы не можем следовать этому анализу, поскольку автор статьи считает, что основной чертой Лоузи и Пинтера является осознание времени, которого якобы нет у Висконти, — и что Висконти прочел Пруста едва ли не в натуралистическом духе. На самом деле, верно, скорее, обратное: Висконти в своих основах является режиссером времени, а вот свойственный Лоузи «натурализм» побуждает того подчинять время изначальным мирам и их импульсам (ранее мы попытались это продемонстрировать). Такая точка зрения у Пруста тоже есть.

[3] Baroncelli, *«Монд»*, 16 июня 1963 г.

Глава 5
Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону)

1

Кристалл обнаруживает уже не косвенный образ времени, проистекающий из движения, а образ-время в явном виде. Он не абстрагирует время, а – если быть точным – меняет характер его субординации по отношению к движению на противоположный. Кристалл – это как бы *ratio cognoscendi* (основание познания; – *лат., прим. пер.*) времени, само же время – *ratio essendi* (основание бытия; – *лат., прим. пер.*). Кристалл обнаруживает или показывает скрытую основу времени, т. е. его дифференциацию на два потока: поток пробегающих настоящих и поток сохраняющихся прошедших времен. Время сразу и продвигает вперед настоящее, и сохраняет в себе прошлое. Следовательно, можно утверждать, что существуют два типа образа-времени, и один из них основан на прошлом, а другой – на настоящем. Каждый является составным и учитывает время как целое.

Мы видели, что первому типу Бергсон дал весьма жесткий статус. Он изобразил его в виде перевернутого конуса. Прошлое не сливается с ментальным существованием образов-воспоминаний, которые актуализуют его в нас. Сохраняется же прошлое именно во времени, являясь виртуальным элементом, в который мы проникаем с целью поисков «чистого воспоминания», актуализующегося в «образе-воспоминании». Последний же не нес бы в себе никаких знаков прошлого, если бы не располагался в прошлом, зародыш которого нам приходится в нем искать. Здесь как и в перцепции: так же, как мы воспринимаем вещи там, где они присутствуют, т. е. в пространстве, – мы вспоминаем их там, где они миновали, т. е. во времени, при этом и в первом, и во втором случае выходим за пределы самих себя. Ведь не память располагается в нас, а мы движемся по памяти-Бытию, сквозь память-мир. Словом, прошлое предстает как наиболее обобщенная форма некоего «уже-там», некоего предсуществования вообще, предполагаемого нашими воспоминаниями, и даже нашим первым воспоминанием, если бы таковое имелось, – предсуществования, используемого нашими перцепциями (и даже первой). С этой точки зрения, само настоящее существует разве что в виде бесконечно сжатого прошлого, складывающего у крайней оконечности «уже-там». Без этого условия настоящее не могло бы миновать. Оно не

проходило бы, если бы не представляло собой наиболее сжатой степени прошлого. И действительно замечательно, что выстраивающееся во временную последовательность является не прошлым, а проходящим настоящим. Прошлое же, напротив, заявляет о себе в виде сосуществования более или менее расширенных либо более или менее суженных кругов, каждый из которых в то же время содержит все и внешним пределом коих служит настоящее (наименьший круг, содержащий все прошлое). В промежутке между прошлым, как предсуществованием вообще, и настоящим, как до бесконечности суженным прошлым, и располагаются, следовательно, все круги прошлого, которые образуют соответствующее количество растянутых или сжатых *регионов, залежей* или *полотнищ*: каждый регион обладает присущими ему свойствами, «оттенками», «аспектами», «сингулярностями», «яркими точками» или же «доминантами». В зависимости от характера разыскиваемого нами воспоминания мы и должны попасть в тот или иной круг. Разумеется, эти регионы (мое детство, мое отрочество, моя зрелость и т. д.) выглядят так, будто следуют друг за другом. Но они следуют друг за другом лишь с точки зрения ранее существовавших настоящих, маркирующих границу каждого региона. Наоборот, с точки зрения актуального настоящего, каждый раз символизирующего их общий предел либо наиболее сжатый из этих регионов, они сосуществуют. Вот высказывание Феллини, которое перекликается с Бергсоном: «мы сконструированы внутри памяти, представляя собой *сразу* и детство, и отрочество, и старость, и зрелость». Так что же происходит, когда мы заняты поисками воспоминания? Тогда нам следует расположиться в «прошлом вообще», а потом произвести выбор среди его регионов: в каком из них, как мы полагаем, настоящее, съежившись, скрывается, – дожидается нас или от нас шарахается? (Друг ли это детства или юности, одноклассник или однополчанин...?) Необходимо совершить скачок в избранный регион, даже если впоследствии придется вернуться в настоящее ради того, чтобы сделать следующий скачок, если разыскиваемое воспоминание не отзывается на наш зов и не приходит, чтобы воплотиться в образе-воспоминании. Вот парадоксальные свойства нехронологического времени: предсуществование «прошлого вообще», сосуществование всех полотнищ прошлого, существование наиболее сжатой степени прошлого[1]. Такую концепцию времени мы встречаем в первом великом фильме кинематографа времени, в фильме Уэллса *«Гражданин Кейн»*.

Что же касается Бергсона, то у него этот образ-время естественным способом продлевается в образе-языке и образе-мысли. Прошлое для времени является тем же, чем смысл для языка (langage), а идея – для мысли. Смысл как прошлое языка служит формой его предсуще-

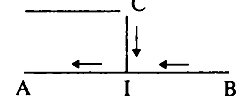
---

[1] Это – дальнейшая разработка тезисов из главы III *«Материи и памяти»*, с которыми мы познакомились ранее (вторая схема времени, конус): р. 302–309 (181–190). Рус. пер., с. 255–262.

ствования, — это то, куда мы попадаем сразу же, пытаясь понять образы слышимых фраз, различить образы воспринимаемых слов и даже фонем. Он также организуется в виде сосуществующих кругов, полотнищ или регионов, в промежутках между которыми мы и производим поиски согласно актуальным слуховым сигналам, поступающим к нам вразнобой. Точно так же мы мгновенно постигаем какую-либо идею, «располагаясь» в том или ином из ее кругов ради того, чтобы сформировать образы, соответствующие текущим поискам. А значит, хроносигнумы непрестанно продлеваются в лекто- и ноосигнумах.

Но если следовать в ином направлении, то может ли настоящее время, в свою очередь, выступать в роли времени в целом? Да, это возможно, но только если нам удастся отделить его от его собственной актуальности, совершенно так же, как мы отличаем прошлое от актуализовавшего его образа-воспоминания. Если настоящее актуально отличается от будущего и прошлого, то причина здесь в том, что оно представляет собой присутствие некоего явления, которое как раз перестает присутствовать (или быть в настоящем), когда его заменяет *иное явление*. Прошлое и будущее «говорят» друг другу о некоем явлении именно по отношению к настоящему иного явления. И тогда мы проходим вдоль цепи различных событий сообразно явно выраженному времени или же какой-то формы последовательности, в силу которой различные явления занимают настоящее одно за другим. Все пойдет по-другому, если мы «расположимся» внутри отдельно взятого события, погрузившись в готовящееся, происходящее и исчезающее событие, или же если мы заменим прагматическую широтную перспективу картиной чисто оптической — вертикальной, или видом вглубь. Тогда событие уже не сольется ни с пространством, служащим ему местом, ни с мимолетным актуальным настоящим: «час события истекает перед тем, как событие заканчивается, и тогда событие возобновляется в иной час <...>; всякое событие, так сказать, располагается во времени, где ничего не происходит», и как раз в пустом времени мы предощущаем воспоминание, разлагаем на составные части то, что является актуальным, и помещаем туда воспоминание после того, как оно сформировалось[1]. В ней уже

[1] Цитируемый нами превосходный текст Грётхейзена (Grбethuysen, *«De quelques aspects du temps»*, *«Recherches philosophiques»*, V, 1935—1936) наполнен отзвуками из Пеги и Бергсона. Так, в *«Clio»*, p. 230, Пеги пишет об отличии истории от памяти: «История, по сути своей, располагается в широтном направлении, тогда как память сугубо вертикальна. Суть истории — в прохождении вдоль события. Суть же памяти — в том, чтобы находиться внутри события, чтобы прежде всего из него не выходить, оставаясь в его рамках, — и чтобы возвращаться внутрь события». А Бергсон выдвинул схему, которую можно назвать его четвертой схемой времени, и служит она различению между пространственным в*и*дением, следующим вдоль события, и в*и*дением временн*ым*, в событие погружающимся: *MM*, p. 285 (159). Рус. пер., с. 250.



нет последовательных будущего, настоящего и прошедшего, которые соответствовали бы явному прохождению различаемых нами настоящих. Согласно великолепной формуле Августина Блаженного, существуют *настоящее будущего, настоящее настоящего* и *настоящее прошлого*, и все они имплицируются событием, все они событием обволакиваются, а значит, они одновременны и необъяснимы. От аффекта к времени: мы обнаруживаем время, интериорное событию, которое создается одновременностью этих трех подразумеваемых настоящих, понимаемых как дезактуализованные *острия настоящего времени.* У нас появляется возможность рассматривать мир, жизнь вообще или же попросту чью-нибудь жизнь, или какой-нибудь эпизод как одно и то же событие, на котором основана импликация настоящих времен. Некий случай должен произойти, он происходит, он уже произошел; но в то же время он собирается иметь место, уже имел место и находится в процессе того, что называется «иметь место», — так что выходит, что перед тем, как иметь место, он не имел места, а если он имеет место, то в будущем иметь места не будет... и т. д. Это напоминает парадокс с мышью Жозефиной у Кафки: поет ли она, пела ли она, будет ли она петь, или же ничего этого нет, хотя в коллективном мышином настоящем все это производит необъяснимые трудности?[1] В одно и то же время некто не имеет больше ключа (т. е. он его имел), все еще имеет (не потерял его) и находит его (т. е. будет иметь, а прежде не имел). Два человека друг с другом знакомы, но они уже были знакомы и еще незнакомы. Предательство происходит, оно так никогда и не происходило, и все же произошло и произойдет причем то один предает другого, то другой его, и все это сразу. Здесь непосредственный образ-время совершенно иной природы, нежели предыдущий: уже не сосуществование полотнищ прошлого, но одновременность острий настоящего. Стало быть, мы имеем два вида хроносигнумов: назовем первые *аспектами* (регионы и залежи), а вторые — *акцентами* («острия» зрения).

Образ-время второго типа мы обнаруживаем у Роб-Грийе, для которого характерно своего рода августинианство. У него никогда не бывает последовательности пробегающих настоящих, но лишь одновременность настоящего в прошлом, настоящего в настоящем и настоящего в будущем, из-за чего время становится страшным и необъяснимым. Встреча из *«Прошлым летом в Мариенбаде»*, несчастный случай из *«Бессмертной»*, ключ из *«Трансъевропейского экспресса»*, предательство из *«Лгущего человека»*: три имплицированных настоящих непрерывно возобновляются, опровергают и стирают друг друга, друг друга заменяют и воссоздают, расходятся по бифуркации и возвращаются назад. Таков могущественный образ-время. И все же невозможно поверить, что

[1] К а ф к а, *«Голодарь»*.

он устраняет всякое повествование. Гораздо важнее, что он наделяет повествование новым смыслом, ибо абстрагирует его от всякой последовательности действий в той мере, в какой заменяет образ-движение подлинным образом-временем. И тогда повествование заключается в раздаче различных настоящих времен разным персонажам, так что каждый формирует некую правдоподобную комбинацию, которая сама по себе возможна, – однако все вместе являются «несовозможными», и тем самым сохраняется и творится необъяснимое. В *«Прошлым летом...»* X был знаком с A (значит, A об этом не помнит или лжет), а вот A с X незнакома (значит, X ошибается или обманывает ее). В конечном счете, трое персонажей соответствуют трем различным настоящим, но так, что «усложняют» необъяснимое вместо того, чтобы прояснять его; так, что они способствуют существованию необъяснимого вместо того, чтобы устранять его: то, что X переживает в настоящем из прошлого, A переживает в настоящем из будущего, так что это различие «выделяет» или предполагает настоящее настоящего (третьего, мужа), – и все три настоящих свернуты друг в друге. Повторение распределяет собственные вариации по трем настоящим. В *«Лгущем человеке»* двое персонажей попросту представляют собой не одно и то же: различие между ними проявляется именно в том, что оно делает необъяснимым предательство, ибо последнее – на разный лад, но одновременно – приписывается каждому из них, если считать его тождественным другому. В *«Игре с огнем»* похищение девушки можно толковать как средство предотвращения похищения, но поскольку похищение предотвращается похищением, можно полагать, что она так и не была похищена в момент, когда она похищена, и будет похищена, и похищается в момент, когда она не похищена. Как бы там ни было, этот новый способ повествования пока еще остается человеческим, хотя и образует высокую форму нонсенса. Но существенного он нам еще не говорит. Существенное появится скорее в том случае, если мы проанализируем земное событие, о котором предположительно сообщается на разные планеты, так что одна получит сообщение одновременно с его свершением (со скоростью света), но другая – быстрее, а третья – не столь быстро, т. е. перед его свершением и после такового. И выходит, что одна его еще не получила, другая – уже получила, а третья – еще получит, при том, что в одной и той же вселенной оказываются свернуты три одновременных настоящих. Такое время можно было бы назвать звездным; это система относительности, персонажи которой не столько люди, сколько планеты, – и акценты здесь, в этой множественности миров, образующих вселенную, не столько субъективные, сколько астрономические[1].

---

[1] Даниэль Роше сопоставлял *«Мариенбад»* с броском игральных костей у Малларме, с «выпавшим звездным номером» и «формирующимся итогом»: *«Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. Etudes cinématographiques»*.

Такова плюралистическая космология, предполагающая не только множество различных миров (как у Миннелли), но еще и разыгрывание одного и того же события в разных мирах и при несовместимости версий.

Свойство «повторения-вариации» дал образу уже Бунюэль, который к тому же как бы освободил время и сменил его подчиненность движению на обратную. Но в подавляющем большинстве фильмов Бунюэля, как мы видели, время оставалось циклическим, и то забвение (*«Сусанна»*), то точное повторение (*«Ангел истребления»*) знаменовали собой в одном и том же космосе конец одного цикла и возможное начало другого. Следовательно, можно предположить инвертированность влияния в последнем периоде творчества Бунюэля, когда тот приспосабливал для собственных целей озарения Роб-Грийе. Было отмечено, что в этот последний период изменился режим грезы или фантазма[1]. Но речь идет не столько о состоянии воображаемого, сколько об углублении проблемы времени. Так, в *«Дневной красавице»* заключительный паралич мужа в одно и то же время и происходит, и нет (внезапно он встает, чтобы обсудить с женой отпуск); в *«Скромном обаянии буржуазии»* показан не столько цикл неудачных обедов, сколько один и тот же обед в несводимых друг к другу режимах и мирах. В *«Призраке свободы»* почтовые карточки действительно являются порнографическими, хотя изображены на них всего лишь памятники, лишенные какой бы то ни было двусмысленности; а девочка пропадает, хотя она и остается там, где была, и будет найдена. А в фильме *«Этот смутный объект желания»* мы встречаем одно из превосходнейших изобретений Бунюэля: вместо того чтобы доверять различные роли одному и тому же персонажу, он выдвигает двух персонажей и двух актрис на роль одного и того же лица. Похоже, что натуралистическая космология Бунюэля, основанная на циклах и их последовательности, уступает место множественности одновременных миров, одновременности настоящих времен в различных мирах. И это не субъективные (воображаемые) точки зрения в одном и том же мире, но одно и то же событие в объективных и различных мирах, которые все свернуты в событии, в неразвертываемой вселенной. Теперь Бунюэль достигает непосредственного образа-времени, добираться до которого прежде ему не позволяла его собственная натуралистическая и циклическая точка зрения.

Еще более поучительно сопоставить Роб-Грийе и Рене, авторов фильма *«Прошлым летом в Мариенбаде»*. В их сотрудничестве необычным представляется то, что двое режиссеров (ведь Роб-Грийе был не только сценаристом) создали настолько лишенное противоречивости

---

[1] Ср.: Bonnet Jean-Claude. «L'innocence du rêve». *«Cinématographe»*, no. 92, septembre 1983, p. 16.

произведение, хотя каждый из них замышлял его совершенно не так, как другой, и даже почти в противоположном духе. Можно было бы назвать это подтверждением плодотворности любого подлинного сотрудничества, когда произведение не только видится, но и осуществляется в соответствии с совершенно разными принципами творчества, которые объединяются, обеспечивая возможность возобновляемого, но каждый раз уникального успеха. Однако такое сопоставление Рене и Роб-Грийе провести сложно, ибо их в высшей степени дружественные декларации лишь затуманивают дело, — и сопоставлять их можно по трем различным уровням. Сперва — уровень «модернистского» кино, основной чертой которого является кризис образа-действия. *«Мариенбад»* ознаменовал собою даже важный момент этого кризиса: крах сенсомоторных сцен, блуждания персонажей, повышение роли клише и почтовых карточек — постоянные черты творчества Роб-Грийе. К тому же связи порабощенной женщины в его произведениях имеют не только эротическое и садистическое значение, — это еще и простейший способ остановки движения[1]. Но ведь и у Рене блуждания, обездвиживание, окаменение и повторение постоянно свидетельствуют об общем распаде образа-действия. Вторым у него является уровень реального и воображаемого: было замечено, что в произведениях Рене всегда выживает реальное, а именно пространственно-временн*ые* координаты, утверждающие собственную реальность, даже если при этом они вступают в конфликт с воображаемым. Именно поэтому Рене, к примеру, утверждает, что некое событие действительно случилось «прошлым летом...», а в последующих фильмах устанавливает топографию и хронологию тем более строгие, чем более воображаемым и ментальным является происходящее[2]. А вот у Роб-Грийе все происходит «в головах» персонажей или даже самих зрителей. Но это различие, подмеченное самим Роб-Грийе, вряд ли так уж значительно. Ведь в головах зрителей не может происходить того, что не проистекало бы из характера образа. И мы видели, что в образе различие всегда проходит между реальным и воображаемым, объективным и субъективным, физическим и ментальным, актуальным и виртуальным, — но различие это становится обратимым, и в этом смысле не-

---

[1] «Характерной чертой персонажей-садистов в моих романах является то, что они пытаются обездвижить нечто шевелящееся»; в *«Трансъевропейском экспрессе»* молодая женщина, не останавливаясь, перемещается во всех направлениях: «он-то там, он глядит, и у меня возникает впечатление, будто мы ощущаем, как у него появилось желание это остановить». Вот оно, преобразование моторной ситуации в ситуацию чисто оптическую. Этот текст цитирует Андре Гарди (Gardies), *«Alain Robbe-Grillet»*, Seghers, p. 74.

[2] Latil-Le Dantec Mireille. «Notes sur la fiction et l'imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet». *«Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet»*, p. 126. О хронологии в *«Мариенбаде»* ср.: *«Cahiers du cinéma»*, nos. 123, 125.

выделимым. *Различные и все же невыделимые* – таковы воображаемое и реальное у обоих авторов. А следовательно, различие между ними можно сформулировать только иным способом. Скорее, его можно представить через уточнение, сделанное Мирей Латиль: большие континуумы реального и воображаемого у Рене противостоят дискретным блокам или «шокам» у Роб-Грийе. Но представляется, что этот новый критерий не в состоянии работать на уровне пары «воображаемое – реальное», и потому необходимо ввести третий уровень, время[1].

Сам Роб-Грийе указывает, что его отличие от Рене следует искать в конечном счете на уровне времени. Распад образа-действия и вытекающая из него неразличимость осуществлялись в пользу то «архитектуры времени» (как в случае с Рене), то «вечного настоящего», оторванного от собственной темпоральности (как в случае с самим Роб-Грийе)[2]. И все-таки и теперь мы сомневаемся в том, что вечное настоящее подразумевает «меньшее количество» образа-времени, нежели вечное прошлое. Чистое настоящее принадлежит времени не меньше, чем чистое прошлое. Стало быть, различие заключается в характере образа-времени, пластичного в одном случае и архитектурного в другом. И дело в том, что Рене замыслил *«Мариенбад»*, как и прочие свои фильмы, в форме полотнищ или кусков прошлого, тогда как Роб-Грийе видит прошлое в форме острий настоящего. Если бы этот фильм поддавался разделению на части, то можно было бы сказать, что мужчина X ближе к Рене, а женщина А – к Роб-Грийе. В действительности, мужчина стремится обернуть женщину непрерывно тянущимися полотнищами, и настоящее время – лишь наиболее узкое из них (это напоминает путь волны), – тогда как женщина, то полная сомнений, то упорствующая, то почти убежденная, «перепрыгивает» с одного блока на другой, непрестанно преодолевая бездну между двумя остриями, между двумя одновременными настоящими. Как бы там ни было, эти два автора находятся уже не в сфере реального и воображаемого, а во времени и, как мы увидим, в еще более пугающей области истинного и ложного. Разумеется, реальное и воображаемое продолжают описывать свой круг, но лишь как основу для фигуры более вы-

---

[1] Многие комментаторы признают эту необходимость выхода за рамки уровня «реальное – воображаемое», начиная со сторонников семиологии лингвистического типа, находящих в Роб-Грийе показательный пример (ср.: Chateau et Jost, *«Nouveau cinéma Nouvelle sémiologie»*, Ed. de Minuit, а также Gardies, *«Le cinéma de Robbe-Grillet»*, Albatros). Но с их точки зрения, третий уровень является уровнем «означающего», тогда как наше исследование рассматривает образ-время и его «неозначающие» качества.

[2] В этом и заключается, по мнению Роб-Грийе, различие между Прустом и Фолкнером (*«Pour un nouveau roman»*, p. 32). А в главе «Время и описание» он утверждает, что новый роман и модернистский кинематограф очень мало занимались временем; он упрекает Рене за повышенный интерес к проблемам памяти и забвения.

сокого порядка. Это уже не просто (или не только) *невыделимое становление* отличных друг от друга образов, это *неразличимые альтернативы* между кругами прошлого, *запутанные различия* между остриями настоящего. Между Рене и Роб-Грийе было достигнуто согласие, которое оказалось тем крепче, что в основу его легли две противоположные концепции времени, взрывающие друг друга изнутри. Сосуществование полотнищ виртуального прошлого и одновременность острий дезактуализованного настоящего представляют собой два явно выраженных знака персонифицированного Времени.

В мультипликационном фильме *«Хронополис»* Петр Камлер *смоделировал* время с помощью двух элементов, шариков, насаженных на острия, и эти шарики были обернуты в мнущиеся полотнища. Эти два элемента образуют мгновения, отшлифованные кристаллические сферы, которые, однако, быстро темнеют, если не... (что нам еще предстоит увидеть в продолжении этого мультфильма).

2

Было бы неточным считать, что кинематографический образ, по природе своей, принадлежит настоящему. Но по поводу Роб-Грийе такое соображение порою высказывается, — однако из хитрости или же в насмешку: зачем он, в самом деле, так старался получить образы в настоящем времени, если это и так является данностью образа? И когда в кино впервые появился прямой образ-время, это случилось не в виде аспектов настоящего (даже имплицированного), а, напротив, в форме полотнищ прошлого — в фильме Уэллса *«Гражданин Кейн»*. Время в нем «сошло с петель» и поменяло отношения зависимости от движения на противоположные; темпоральность впервые была показана как таковая — но в форме сосуществования больших регионов, которые необходимо исследовать. Схема *«Гражданина Кейна»* может показаться простой: Кейн умер, и происходит допрос свидетелей, выстраивающих свои образы-воспоминания в серии субъективных flashback'ов. Тем не менее она сложнее. Расследование направлено на выяснение значения слова «Розовый бутон» (Rosebud) (что это такое, что это означает в жизни Кейна?). И когда следователь приступает к «зондированию», каждый из допрашиваемых свидетелей рассказывает об определенном срезе жизни Кейна, образующем круг или полотнище виртуального прошлого, континуум. И каждый раз вопрос звучит так: в этом ли континууме, на этом ли полотнище находится вещь (или существо) по имени Rosebud? Разумеется, эти регионы прошлого хронологически направлены так же, как прежние настоящие времена, к которым они отсылают. Но

если течение времени можно без труда направить в обратную сторону, то причина здесь как раз в том, что в самих себе и по отношению к актуальному настоящему, из которого движутся поиски (Кейн мертв), все они являются сосуществующими, и каждый регион содержит всю жизнь Кейна в том или ином аспекте. Каждый обладает тем, что Бергсон называл «яркими точками», т. е. сингулярностями, но каждый сосредоточивает вокруг этих точек тотальность Кейна или всю его жизнь, словно «смутную туманность»[1]. Разумеется, свидетели обращаются к этим полотнищам, чтобы извлекать из них образы-воспоминания, т. е. восстанавливать прежние настоящие. Но эти последние настолько отличаются от актуализующих их образов-воспоминаний, что чистое прошлое может быть чистым прошлым прежнего настоящего, каким оно было. Каждый свидетель «прыгает» в прошлое вообще, мгновенно водворяется в том или ином сосуществующем куске и лишь впоследствии воплощает определенные точки этого куска в образе-воспоминании.

Единства в образе-воспоминании нет, и это ясно оттого, что он «лопается» в двух направлениях. Он индуцирует весьма несходные образы двух типов, и знаменитый монтаж *«Гражданина Кейна»* обусловливает множество отношений между ними (ритм). Первые восстанавливают моторные серии прежних настоящих, «актуальности» или даже привычки. Это съемки с разных точек, последовательность которых рассказывает о супружеских привычках Кейна, о хмурых днях и пустых промежутках времени. Это короткие множественные планы, и наложение кадра на кадр в них показывает как бы кумулятивный эффект воли Кейна (превратить Сьюзен в певицу). Сартр видел здесь эквивалент английского фрекентатива, времени, указывающего на обыкновенный характер действия либо на проходящее настоящее. Но что происходит, когда накопленные усилия Сьюзен заканчиваются попыткой самоубийства, показанного в сцене с удлиненным планом и с глубиной кадра? На этот раз образ приступает к настоящему исследованию одного из полотнищ прошлого. В образах, данных в глубину, выражаются куски прошлого как такового, и у каждого куска — свои оттенки и собственный потенциал, а кроме того, эти образы отмечают критические моменты кейновской воли к власти. Герой, действуя, погружается в прошлое и движется в прошлом: уже не время подчинено движению, а движение — времени. Так, например, в большой сцене, где Кейн в глубине кадра догоняет друга, с которым собирается поссориться, сам он движется по прошлому; разрыв *и был* этим движением. А в начале фильма *«Мистер Аркадин»* авантюрист, движущийся к нам по большому двору, возникает из прошлого, исследо-

[1] Ср.: *ММ*, p. 310 (190). Рус. пер., с. 267.

вать зоны которого он собирается вместе с нами[1]. Словом, в этом втором случае образ-воспоминание уже не проходит через последовательность восстанавливаемых им давних настоящих, а преодолевает сам себя в регионах сосуществующего прошлого, вызывающих его к жизни. Такова функция глубины кадра: каждый раз исследовать определенный кусок прошлого, некий континуум.

Стоит ли вновь браться за проблемы глубины кадра, которые Базен сумел поставить и закрыть, введя понятие «план-эпизод»? Первая проблема касалась новизны метода. И в этом отношении представляется ясным, что глубина кадра была доминантой образа в начале истории кинематографа, когда не существовало ни монтажа, ни раскадровки, камера оставалась неподвижной, а различные пространственные планы давались исключительно в совокупности. Глубина кадра не перестала, однако же, существовать, когда между планами возникло реальное различие, но когда их можно было объединить в новое множество, где каждый из них соотносится с самим собой. Вот мы уже и выделили две формы глубины, которые в кинематографе нельзя смешивать между собой, так же как и в живописи. Тем не менее их общей чертой является то, что они устанавливают глубину *в кадре* и *в образе,* а не глубину *кадра* и *образа.* Если мы возьмем живопись XVI века, то увидим отчетливое различие, – однако же, оно касается параллельных и последовательных планов, каждый из которых автономен и обусловливается как персонажами, так и элементами, хотя все вместе способствуют созданию множества. Но каждый план – и в особенности передний – «занят собственным делом», и участвует в великом деле гармонизующей их картины лишь в собственных границах. Новое и основополагающее изменение произошло в XVII веке, когда элементы одного плана стали отсылать непосредственно к элементам другого, когда персонажи, находящиеся на разных планах, стали сообщаться между собой при диагональной организации картины или через «просветы», привилегированное положение в которых теперь стало принадлежать заднему плану, напрямую соединившемуся с передним планом. Картина «становится полой изнутри». И тогда глубина становится глубиной *картины*, в то время как измерения переднего плана начинают достигать внушительных размеров, а измерения заднего плана – «съеживаются», и все это – в мощной перспективе, тем крепче связывающей ближнее с отдаленным[2].

---

[1] K r a l P e t r, «Le film comme labyrinthe». *«Positif»,* no. 256, juin 1982 : «мы пересекаем сразу и двор, и протекшие годы».

[2] Об оппозиции между этими двумя концепциями глубины в XVI и XVII вв., ср.: W ö l f f l i n, *«Principes fondamentaux de l'histoire de l'art».* Gallimard, ch. II. Вёльфлин анализирует барочное пространство XVII столетия с диагональной организацией у Тинторетто, с аномалиями размеров у Вермеера, с «просветами» у Рубенса и т. д.

История кино сложилась точно так же. Длительное время глубина создавалась обыкновенной подстановкой независимых планов или же последовательностью параллельных планов в образе: например, в *«Нетерпимости»* Гриффита в сцене покорения Вавилона линии обороны осажденных показаны в глубину, в направлении от переднего плана к заднему, и каждая из них обладает собственным смыслом и объединяет смежные элементы в гармоничном множестве. Уэллс же мыслит глубину кадра совершенно иначе, по диагонали или просвету, пересекающим все планы; он устраивает взаимодействие элементов каждого плана с другими планами и в особенности – непосредственное взаимодействие заднего плана с передним (так, в сцене самоубийства Кейн неистово врывается в крошечную дверь на дальнем плане, тогда как смерть Сьюзен показана в тени и на среднем плане, а вот громадный бокал подан крупным планом). Аналогичные диагонали появляются и у Уайлера, например, в *«Лучших годах нашей жизни»*, когда один персонаж показан во второстепенной, но живописной сцене, на переднем плане, тогда как другой персонаж занят решающим телефонным разговором на заднем плане: получается, что первый наблюдает за вторым по диагонали, связывающей передний план с фоном и вовлекающей их в реакцию друг на друга. До Уэллса такая глубина кадра, похоже, встречалась лишь у Ренуара, в особенности в *«Правилах игры»*, и у Штрогейма, особенно в *«Алчности»*. Увеличивая глубину съемкой под большим углом, Уэллс достигает чрезмерно увеличенных фигур на переднем плане, сочетающихся с уменьшением заднего плана, наделяющегося тем большей выразительностью; светящийся центр располагается на фоне, тогда как теневые массы могут занимать передний план, а мощные контрасты – расчерчивать кадровое множество; потолки с необходимостью становятся видимыми, будь то для развертывания высоты, чрезмерной самой по себе, либо, наоборот, для измельчения в соответствии с перспективой. Объем каждого тела выходит за рамки того или иного плана, погружается во тьму или выходит из нее и выражает взаимоотношения этого тела с другими, расположенными впереди или позади: это массивное искусство. Здесь термины «барокко» или «неоэкспрессионизм» можно употреблять в буквальном значении. В таком освобождении глубины, подчиняющей себе теперь все остальные измерения, следует видеть не только покорение континуума, но и временной характер этого континуума: непрерывный характер длительности способствует тому, что освобожденная глубина начинает принадлежать времени, а уже не пространству[1]. Она несводима к про-

---

[1] Клодель писал, что глубина, к примеру у Рембрандта, служит «приглашением к воспоминанию» («ощущение пробудило воспоминание, а когда всколыхнулось воспоминание, оно, в свою очередь, потрясло один за другим последовательно расположенные пласты памяти» *«L'oeil écoute»*, OEuvres en prose. Pléiade, p. 195). Бергсон и Мерло-Понти показали, каким образом «дистанция» (*MM*, ch. I) и «глубина» (Merleau-Ponty, *«Phénoménologie de la perception»*) являются временными измерениями.

странственным измерениям. Пока глубина оставалась включенной в обыкновенную последовательность параллельных планов, она уже символизировала собою время, но косвенным способом, оставаясь поэтому подчиненной пространству и движению. Глубина же нового типа, напротив, непосредственно формирует некий регион времени, область прошлого, которая определяется аспектами или же *оптическими* элементами, заимствуемыми у различных взаимодействующих планов[1]. Совокупность нелокализуемых связей, всегда переходящих от одного плана к другому, и составляет тот или иной кусок (регион) прошлого или континуум длительности.

Вторая проблема касается функции этой глубины кадра. Известно, что Базен отводил ей функцию реальности, так как зритель должен самостоятельно организовать собственную перцепцию образа, а не получать образ в готовом виде. Митри это отрицал, ибо видел в глубине кадра весьма принудительную силу, заставляющую зрителя следовать по диагонали или смотреть в просвет. Позиция Базена была все-таки сложной: он доказал, что этот «прирост» реальности можно получить и через «избыточную театральность», как мы это наблюдали в *«Правилах игры»*[2]. Но, как представляется, ни функция театральности, ни функция реальности этой сложной проблемы не исчерпывают. На наш взгляд, существует масса функций глубины кадра, и все они объединяются в непосредственном образе-времени. Характерной чертой глубины кадра является то, что она меняет подчиненность време-

---

[1] Ср.: W ö l f f l i n, p. 99, 185.

[2] В ходе дискуссии между Базеном и Митри обсуждались две проблемы. Однако представляется, что точка зрения Митри гораздо ближе к базеновской, нежели считает он сам. Во-первых, можно ли назвать Уэллса новатором в разработке глубины кадра, или же у него мы видим, скорее возвращение к стародавнему методу раннего кинематографа, – как считает Митри? Тем не менее сам Митри показывает, почему в *«Нетерпимости»* наличествует лишь взаимоналожение параллельных планов, а не их взаимодействие, как у Ренуара и Уэллса (при съемке под большим углом): следовательно, он признает правоту Базена в этом существенном пункте. Ср.: *«Esthétique et psychologie du cinéma»*. Ed. Universitaires, II, p. 40. Во-вторых, является ли функция этой новой глубины более свободной функцией реальности, или же она, как считает Митри, столь же принудительна, как и любая другая? Как бы там ни было, Базен охотно признал театральный характер глубины кадра у Уайлера в той же степени, что и у Ренуара. Он анализирует один уайлеровский план из фильма *«Лисички»*, где неподвижная камера лишь «протоколирует» сцену в глубину, словно в театре. Но кинематографический элемент как раз способствует тому, что находящийся в салоне персонаж дважды может выйти из кадра – сначала вправо, на передний план, а затем влево, оказавшись там, где фон, – а затем уже скатиться с лестницы: закадровое пространство функционирует совершенно иначе, нежели кулисы (»William Wyler ou le janséniste de la mise en scène». *«Revue du cinéma»*, nos. 10, 11, février, mars 1948). Здесь кино применяет «избыточную театральность», которая, в конечном счете усиливает впечатление реальности. Следовательно, можно утверждать, что Базен, не переставая признавать все множество функций глубины кадра, отдавал приоритет функции реальности.

ни движению на противоположную и «выставляет напоказ» время как таковое. Разумеется, мы не утверждаем, будто глубина кадра обладает исключительными правами на образ-время. Ведь существует и множество типов непосредственного образа-времени. Есть и такие типы, которые создаются путем устранения глубины (как глубины в кадре, так и глубины кадра); и в этом случае плоские разновидности таких образов могут быть весьма разнообразными, что зависит от различных концепций времени – ведь Дрейер, Роб-Грийе и Зиберберг работают по-разному... Мы же имеем в виду то, что глубина кадра создает определенный тип непосредственного образа-времени, который поддается определению с помощью памяти, виртуальных регионов прошлого и аспектов каждого региона. Это функция не столько реальности, сколько припоминания и темпорализации: не воспоминание в полном смысле слова, но «приглашение к воспоминанию...».

Этот факт следует вначале констатировать и лишь потом пытаться истолковать: в большинстве случаев, когда глубина кадра выступает абсолютно явственно, это происходит в связи с памятью. Вот еще одна бергсонианская черта кинематографа, ведь речь идет не о психологической памяти, составленной из образов-воспоминаний в том условном виде, как их может показать flashback. Не идет речь и о последовательности настоящих времен, пробегающих друг за другом согласно времени хронологическому. Речь идет *либо* о попытке воскресить прошлое, производимой в рамках актуального настоящего и предшествующей формированию образов-воспоминаний, *либо* об исследовании некоего полотнища прошлого, откуда в конечном счете эти образы-воспоминания исходят. Это «ближняя сторона» и «та сторона» психологической памяти, два полюса метафизики памяти. Две крайние точки памяти Бергсон представляет как расширение полотнищ прошлого и сужение актуального настоящего[1]. Между ними существует взаимосвязь, поскольку воскресить в памяти воспоминание означает «перескочить» в тот регион прошлого, где, как мы предполагаем, находится его виртуальная залежь, причем все полотнища или регионы являются сосуществующими по отношению к актуальному суженному настоящему, из которого происходит воскрешение прошлого (тогда как, с психологической точки зрения они следуют друг за другом по отношению к настоящим временам, коими были они сами). Этот факт можно констатировать потому, что глубина кадра иногда показывает нам воскрешение прошлого как процесс, а иногда – виртуальные полотнища прошлого, исследуемые нами с целью найти разыскиваемое воспоминание. Первый случай, сужение, часто применяется в фильме *«Гражданин*

---

[1] *ММ,* p. 184 (31). Рус. пер., с. 179: двумя формами памяти являются «полотнища воспоминаний» и «сужение» настоящего.

Кейн»: например, наезд камеры сверху на Сьюзен-алкоголичку, теряющуюся в большой комнате кабака, с целью заставить ее кое-что вспомнить. Или,например, в фильме *«Великолепные Эмберсоны»* фиксированный характер целой сцены в глубину оправдывается тем, что мальчик, не подавая виду, хочет, чтобы тетка вспомнила нечто важное для него[1]. В фильме *«Процесс»* стремительное движение камеры вверх также означает отправную точку попыток героя, старающегося любой ценой понять, за что юстиция может его осудить. Второй случай предстает в большинстве сцен с поперечной глубиной из *«Гражданина Кейна»*, где каждая сцена соответствует некоему полотнищу прошлого, о котором мы спрашиваем: не здесь ли кроется виртуальный секрет, тот самый Rosebud? А в фильме *«Мистер Аркадин»*, где последовательно сменяющие друг друга персонажи относятся к соответствующим полотнищам прошлого, мы видим как бы их передачу по эстафете другим таким полотнищам, но все они сосуществуют по отношению к начальному точечному усилию. Становится ясно, что образ-воспоминание сам по себе не столь уж интересен, но он предполагает два выходящих за его рамки явления: варьирование полотнищ чистого прошлого, где мы можем его найти, и сужение актуального настоящего, откуда исходят непрерывно возобновляемые поиски. Глубина кадра движется от одного к другому, от чрезвычайной суженности к большим полотнищам, и наоборот. Уэллс «деформирует сразу и пространство, и время, поочередно расширяя и сужая их, он — хозяин ситуации, в которую мы погружаемся»[2]. Движения камеры сверху и снизу образуют сужение времени, а поперечный и боковой тревеллинг – полотнища прошлого. Глубина кадра подпитывается этими двумя источниками памяти. И речь идет не об образе-воспоминании (и не о flashback'е), а об актуальной попытке воскрешения прошлого, направленной на пробуждение такого образа, а также об иссле-

---

[1] Базен много раз анализировал эту сцену в кухне, однако не ставил ее в зависимость к функции воспоминания (или попытки воспоминания), которые здесь осуществляются. Тот же прием весьма часто применяет Уайлер, для которого глубина бывает связана с находками двух персонажей: таков, например, план-эпизод из *«Лучших лет нашей жизни»*, проанализированный Базеном в его статье о Уайлере; но сюда же относится и проанализированный Митри план из *«Непокоренной»*, где два персонажа встречаются после разлуки и здесь их поджидает своеобразный вызов, который бросает им их память (героиня вновь надела красное платье...). В этом последнем примере глубина кадра работает с максимальным сужением, не позволяющим осуществить прием «прямая – обратная перспектива»: камера резко движется вверх за спиной одного из персонажей и схватывает сразу и сведенную судорогой руку героя, и дрожащее лицо героини (Митри).

[2] Collet Jean. «La soif du mal, ou Orson Welles et la soif d'une transcendance», *«Orson Welles. Etudes cinématographiques»*, p. 115 (как мы в дальнейшем увидим, с одним пунктом этого текста, а именно с обращением к трансцендентному, мы согласиться не можем).

довании виртуальных зон прошлого с целью этот образ найти, выбрать, заставить его спуститься в настоящее.

Множество современных критиков считают глубину кадра всего лишь техническим приемом, и его анализ, по их мнению, может привести к затушевыванию более важных нововведений Уэллса. Разумеется, такие нововведения существуют. Но глубина сохранит всю свою важность помимо технической стороны дела, если мы будем относиться к ней как к функции припоминания, т. е. как к одной из фигур темпорализации. Отсюда вытекают разнообразные виды приключений памяти, представляющие собой не столько психологические несчастные случаи, сколько аватары времени, помехи, возникающие при его складывании. В фильмах Уэллса эти помехи разобраны на основе принципа строжайшей прогрессии. Бергсон различал две основных возможности: либо воспоминание о прошлом еще может быть воскрешено в образе, хотя образ уже утратил свою роль, поскольку настоящее, из которого происходит воскрешение, утеряло свое моторное продление, способствовавшее полезности образа; либо воспоминание уже невозможно даже воскресить в виде образа, хотя оно и сохраняется в некоем регионе прошлого, но при этом актуальное настоящее уже не может до него добраться. В первом случае воспоминания «еще вызываются соответствующими восприятиями, но уже не могут быть применены к ним»; во втором случае «нарушен сам вызов воспоминаний»[1]. Драматический эквивалент этих случаев мы обнаруживаем в фильмах Уэллса, где темпорализация работает с помощью памяти.

Все начинается с *«Гражданина Кейна»*. Часто утверждают, будто глубина интериоризировала монтаж в сцену и в мизансцену, но это верно лишь отчасти. Несомненно, план-эпизод является полотнищем прошлого, так как в нем имеются туманности и яркие точки, подпитывающие образ-воспоминание и обусловливающие сохраняемые в нем черты давнего настоящего. Но монтаж продолжает существовать и как таковой, и притом в следующих трех аспектах: как отношения планов-эпизодов, или полотнищ прошлого, с короткими планами пробегающих настоящих; как взаимоотношения таких полотнищ, как отношения одних из них к другим (по выражению Бёрча, чем длиннее план, тем важнее знать, где и как он завершится); как отношения полотнищ к суженному актуальному настоящему, из которого происходит воскрешение прошлого. В этом смысле, каждый свидетель из *«Гражданина Кейна»* делает собственную попытку воскрешения того полотнища прошлого, с которым он связан. Однако все эти попытки сливаются в актуальности «Кейн только что умер, Кейн мертв», а она формирует некую фиксированную

---

[1] *MM*, р. 253 (118–119). Рус. пер., с. 226: по Бергсону, это две основные формы болезней памяти.

точку, данную с самого начала (так же происходит и в фильме *«Мистер Аркадин»*, и в *«Отелло»*). И как раз по отношению к смерти как к фиксированной точке сосуществуют все эти полотнища прошлого: и детство, и юность, и взрослый, и старик. Если монтаж для Уэллса тем самым остается кинематографическим актом par excellence, то смысл его все же меняется: вместо того, чтобы, исходя из движения, формировать косвенный образ времени, он начинает организовывать режим сосуществований или нехронологических отношений в рамках непосредственного образа-времени. Воскрешаются разнообразные полотнища прошлого, чьи аспекты воплощаются в образах-воспоминаниях. А тема каждый раз одна: здесь ли сокрыто чистое воспоминание под названием «Rosebud»? Rosebud так и не обнаружится ни в одном из исследуемых регионов, хотя он и находится в одном из них, в регионе детства: однако он так глубоко спрятан, что все проходят мимо него. Более того, Rosebud воплощается в образе, возникающем от его движения, образ этот буквально *ни для кого*, и появляется он в очаге, где сгорают брошенные санки. И Rosebud не только оказывается пустяком, но еще — поскольку он все же чем-то оказывается — опускается в образ, который сгорает сам собой, от которого нет проку и который никого не интересует[1]. Он лишь бросает тень сомнения на все полотнища прошлого, воскрешаемые различными, и в том числе весьма активными, персонажами: образы, возникшие у них в памяти, скорее всего тоже были бессодержательными, поскольку уже нет настоящего, чтобы собрать их вместе, ведь Кейн умер, ощутив пустоту всех полотнищ собственного прошлого.

В фильме *«Великолепные Эмберсоны»* все образы насквозь пронизаны уже не сомнением, внушенным единичной фигурой под названием «Rosebud», а некоей непреложностью, хлещущей всех со всего маху. Полотнища прошлого еще можно воскрешать, и они воскрешаемы: это и брак, которым чванится Изабель, и детство Джорджа, и его юность, и семья Эмберсон... Но образы, которые мы из прошлого извлекаем, уже не приносят никакой пользы, потому что их уже невозможно вставить в настоящее, которое продлило бы их в действии: город настолько преобразился, новый тип подвижности, присущий автомобилям, сменил старый, свойственный экипажам; настоящее изменилось столь глубоко, что от воспоминаний уже нет никакого толку. Поэтому фильм начинается не со смерти, а с комментария, предшествующего всем образам и заканчивающегося после того, как происходит падение семьи: «свершилось, но те, кто желал при сем присутствовать, умерли, а те,

---

[1] Амангуаль прав, когда предостерегает против произвольных сближений Rosebud'a (или стеклянного шарика) с прустовским пирожным «мадлен»: у Уэллса поисков утраченного времени нет и в помине. Ср.: *«Etudes cinématographiques»*, p. 64–65.

кто остался жив, забыли и этого человека, и то, что они ему пожелали». Воспоминания утратили какое бы то ни было продление и теперь не могут даже порадовать пророков, недоброжелателей и мстителей. Смерть воцарилась так прочно, что нет необходимости показывать ее в начале. Все воскрешения прошлого по ходу фильма совпадают со смертями, а все смерти сливаются в потоке фильма с возвышенной смертью майора, «он знал, что ему предстоит подготовиться к проникновению в неизведанную область, и даже не был уверен, что там его узнают как Эмберсона». Воспоминания падают в пустоту, поскольку настоящее шарахается и мчится от них, лишая возможности куда-либо их вставить. И все-таки сомнительно, что желание Уэллса сводилось попросту к показу тщеты прошлого. Если Уэллсу и свойствен нигилизм, то заключается он не в этом. Смерть как неподвижная точка имеет иной смысл. Скорее – и уже в *«Гражданине Кейне»* – он показывает вот что: как только мы достигаем полотнищ прошлого, нас будто уносят бурные волны, связь времен распадается, и мы вступаем в темпоральность как в состояние ***непрерывного кризиса***[1].

Третий шаг был сделан в фильме *«Леди из Шанхая»*. Ранее полотнища прошлого переливались через край образов-воспоминаний со всех сторон, но производились эти образы-воспоминания благодаря воскрешению прошлого даже в тех случаях, когда образы были плавающими и применялись лишь для показа смерти. Теперь ситуация радикально изменилась: полотнища или регионы прошлого еще остались, между ними еще существуют различия, но воскресить их уже нельзя, и они больше не сопровождаются никакими образами-воспоминаниями. Как же в таком случае они заявляют о себе – ведь ни один образ-воспоминание за них не отвечает и не заимствует их ярлыков? Похоже, что прошлое всплывает само собой, но в форме независимых, отчужденных, утерявших равновесие, как бы призрачных, хотя и «ископаемых», но до странности активных личностей, необъяснимых в настоящем, куда они являются, но тем более самостоятельных и зловредных. Уже не воспоминания, а галлюцинации... Теперь о прошлом свидетельствуют безумие и расколотость психики. История, о которой идет речь в фильме *«Леди из Шанхая»*, касается героя, поначалу наивного, а потом попавшего в прошлое других, захваченного врасплох и оказавшегося в ловушке (здесь чувствуется некоторое сходство с темами Миннелли, но о влиянии последнего говорить невозможно, ибо Миннелли не нравился Уэллсу). Перед нами трое персонажей, у которых отсутствует душевное равновесие; они соответству-

---

[1] «Трагична сама основа жизни. В отличие от того, что нам повторяют, человек переживает не временные кризисы. С незапамятных времен все– кризис» (процитировано Мишелем Эстевом, «Notes sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles», *«Etudes cinématographiques»*, p. 41).

ют трем полотнищам прошлого, которые едва не топят героя, а сам герой не может ни вспомнить что-либо, к этим полотнищам относящееся, ни даже сделать выбор между ними. Первый – Гризби, человек, выпрыгнувший словно чертик из коробочки; на этом полотнище героя будут преследовать за убийство после того, как ему предложат совершить хитроумное преступление. Второй – адвокат Баннистер с его тростью, параличом и чудовищной хромотой, который будет осуждать героя, сперва предложив ему гарантированную защиту. Третья – женщина, сумасшедшая королева китайского квартала, в которую он безумно влюблен, тогда как она просто пользуется его любовью, – и все это на фоне загадочного прошлого, связанного с Востоком. Герой становится тем более безумным, что уже не может вспомнить ни одной черточки из этих прошлых, воплощающихся в этих отчужденных личностях, возможно, представляющих собой обретшие самостоятельность проекции личности его собственной[1]. В *«Леди из Шанхая»* существуют еще и Другие; они реальны и ведут игру. Четвертый шаг был сделан в фильме *«Мистер Аркадин»*: как сделать невоскрешаемым *свое собственное* прошлое? Герою понадобилось симулировать амнезию, чтобы бросить вызов следователю, который должен разыскать людей-призраков, всплывающих в регионах этого прошлого и посещающих различные места, выступающие теперь лишь промежуточными этапами в исследовании времени. Аркадин убьет этих свидетелей одного за другим, пройдя по следам судебного дознания. Его задача – устранить все раздвоения собственной личности в грандиозном параноическом единстве, которому будет известно лишь настоящее без памяти, т. е. в конечном счете настоящая амнезия. Нигилизм Уэллса можно сформулировать во фразе, заимствованной у Ницше: устраните ваши воспоминания или устраните вас самих... То, что все начинается и заканчивается исчезновением Аркадина (это напоминает сюжет *«Гражданина Кейна»*), не препятствует неумолимому ожесточению взглядов Уэллса от фильма к фильму: уже не довольствуясь констатацией бесполезности воскрешения прошлого в непрерывном состоянии кризиса времени, он доказывает невозможность любого воскрешения, становление воскрешения, превращающееся в его невозможность в еще более фундаментальном состоянии времени. Регионы прошлого будут хранить свою тайну, а обращение к воспоминанию пройдет впустую. Следователь даже не сообщит, чтó ему из-

[1] Являясь вроде бы обычным человеком, герой тем не менее «осознает собственное безумие». Столкнувшись лицом к лицу с этими прошлыми, которых он не знает и не узнает, он скажет: «Я полагал, что нахожусь в бреду, затем ко мне вернулся разум, и вот тогда я стал считать себя безумным». Жерар Легран показывает, что здесь можно выделить два уровня: Уэллса-актера, играющего персонажа О'Хару как пустого фантазера и галлюцинирующего лунатика, – и Уэллса-режиссера, спроецировавшего самого себя в трех галлюцинирующих персонажах (*«Positif»*, no. 256, juin 1982).

вестно, но под давлением времени будет лишь умолять девушку сказать ему то, что он ей сказал.

«Процесс» выстраивается в одну цепь с *«Мистером Аркадиным»*. На каком полотнище прошлого герой будет искать проступок, в котором он виновен? В прошлом ничего воскресить нельзя, все в нем галлюцинаторно. Застывшие персонажи и покрытая вуалью статуя... Есть там области женщин, книг, детства, проституток, искусства и религии. Настоящее теперь становится лишь дверью, за которой ничего нет, и отправляясь от нее, прошлого воскресить уже невозможно, – ведь пока его ждали, оно уже ушло. В удлиненных планах, секреты которых знакомы Уэллсу, исследуется каждый регион прошлого: таков, например, продолжительный пробег вдоль длинной изгороди, когда героя преследует толпа вопящих публичных девок (аналогичная погоня за псевдоубийцей с пространством, показанным через просветы в изгороди, имела место еще в *«Леди из Шанхая»*). Однако в регионах прошлого теперь отыскиваются не образы-воспоминания, а галлюцинаторное бытие: женщины, книги, проститутки, гомосексуальность, различные картины. Только выглядит все это так, словно некоторые полотнища осели, а другие поднялись, и можно сказать, что здесь отложения различных периодов залегают слоями, как в археологии. *И уже невозможно сделать решающий выбор*: теперь сосуществующие полотнища налагают друг на друга собственные сегменты. Так, в высшей степени серьезная книга оказывается еще и порнографической; наиболее грозными взрослыми становятся еще и дети, которых бьют; женщины служат в судах, но самой юстицией, возможно, заправляют проститутки; а кто такая секретарша адвоката с ее сросшимися пальцами – женщина, публичная девка или же многослойное досье? Похоже, что регионы прошлого, дробясь и теряя равновесие, входят в стихию высшей справедливости, а та всех их перемешивает, – они попадают в стихию «прошлого вообще», где каждая жизнь платит другой жизни мзду за собственную несправедливость (по формулировке досократиков). Уэллсу удалось добиться такого успеха в трактовке Кафки потому, что он сумел показать, каким образом пространственно отдаленные и хронологически отличающиеся друг от друга куски сообщаются между собой в глубине безграничного времени, превращающего их в смежные: этому-то и служит глубина кадра, самые что ни на есть пространственно и хронологически отдаленные друг от друга ячейки сообщаются между собой непосредственно через фон[1]. Но каков общий фон

---

[1] Именно топография *«Процесса»* (а также *«Замка»*) обращается к глубине кадра: места, весьма отдаленные друг от друга (или даже друг другу противопоставленные) на переднем плане, на заднем являются смежными. В результате пространство, по выражению Мишеля Симана, непрестанно исчезает: «По мере того, как развивается сюжет фильма, зритель теряет всякое чувство пространства, и дом художника, здание суда и церковь начинают с этих пор сообщаться между собой» (*«Les conquérants d'un nouveau monde»*. Gallimard, p. 219).

всех этих полотнищ, от которого они отделяются и куда, дробясь, падают? Что это за высшая справедливость, с точки зрения которой все куски являются лишь чем-то вспомогательным?

Полотнища прошлого существуют: это страты, из которых мы черпаем наши образы-воспоминания. Но их либо уже нельзя использовать ввиду смерти, выступающей в роли вечного настоящего, наиболее суженного куска-региона, – либо их уже невозможно даже воскресить, так как они дробятся и смещаются, а также рассеиваются по нестратифицированной субстанции. И, возможно, две этих возможности объединятся: может быть, универсальную субстанцию мы найдем лишь в суженной точке смерти. Но смешением это не будет, ибо здесь присутствуют два разных состояния времени: время как непрерывный кризис, и – на более глубоком уровне – время как неизмеримая и устрашающая первоматерия, время как универсальное становление. У Германа Мелвилла есть текст, который написан словно про Уэллса: в глубине пирамиды, ценой чудовищных усилий, мы продвигаемся от соединения к соединению и от одного археологического слоя к другому – и все это ради того, чтобы обнаружить, что в погребальной камере никого нет – если только там не начинается «нестратифицированная субстанция»[1]. Разумеется, это не какая-то трансцендентная стихия, а имманентная справедливость, это Земля и ее нехронологический порядок в той мере, в какой каждый из нас рождается непосредственно из нее, а не от родителей: такова автохтонность. В ней-то мы и умираем, искупая наше рождение. Герои Уэллса, как правило, умирают, распростершись на земле, когда тело их находится уже в земле, либо влачась и ползая по земле. Все сосуществующие страты сообщаются между собой и накладываются друг на друга в среде жизнетворящей грязи. Земля – изначальное время автохтонов. А вот то, что они видят, то, что видит когорта грандиозных персонажей Уэллса: и герой *«Печати зла»*, умирающий во влажной и черноватой земле; и герой *«Процесса»*, умирающий в яме, вырытой в земле; но уже и агонизирующий майор Эмберсон, который с трудом произнес: «А мы-то из земли вышли... так, значит, волей-неволей нам приходится возвращаться в землю...» Земля может оседать под тяжестью вод, чтобы давать жизнь своим первозданным монстрам, – как происходит в сцене с аквариумом и в рассказе об акулах из *«Леди из Шанхая»*. Ну и Макбет, в особенности фильм *«Макбет»*... Именно в нем Базен сумел разглядеть типичные черты стихии, в которой живут персонажи Уэллса: «этот декор из просмоленного картона, эти варвары-шотландцы, одетые в звериные шкуры и потрясающие какими-то копьями из узловатого дерева, эти дико-

[1] Melville Herman, *«Pierre ou les ambiguïtés»*. Gallimard.

винные местности, где шумят ручьи, над которыми висят туманы так, что никогда нельзя догадаться, что над ними есть небо, а в небе – звезды: все это в буквальном смысле образует доисторический мир, не мир первобытной истории наших предков – галлов или кельтов, а мир предыстории сознания, схваченный в момент рождения времени и греха, когда небо и земля, огонь и вода, добро и зло еще не были как следует разделены»[1].

3

Не исключено, что всю проблему преобразует Рене – самый близкий к Уэллсу режиссер, его наиболее независимый и творческий последователь. У Уэллса неподвижная точка еще сохраняется, даже если она соприкасается с землей («наезд снизу»). Это явленное взору настоящее, скажем, чья-либо смерть, иногда данная в самом начале, а порою предвосхищаемая. Это также настоящее, данное в виде звука, голоса рассказчика; или закадровый голос, формирующий радиофонический центр, роль которого для Уэллса является определяющей[2]. И как раз по отношению к этой фиксированной точке сосуществуют и сталкиваются все страты или полотнища прошлого. Первым нововведением Рене было устранение центра, или неподвижной точки. Смерть не фиксирует актуального настоящего, ибо в полотнища прошлого является несметное количество мертвых («9 миллионов мертвецов посещает эту местность», «200 000 погибших за 9 секунд...»). Закадровый голос перестает быть в центре действия – из-за того ли, что он входит в отношения диссонанса с визуальным образом, или же оттого, что он делится или размножается (различные голоса, которые говорят «я родился...» в фильме *«Мой американский дядюшка»*). Как правило, пораженное неуверенностью, рассыпанное по маятникообразным движениям персонажей или уже абсорбированное прошлым, настоящее начи-

---

[1] B a z i n, *«Orson Welles»,* Ed. du Cerf, p. 90. Мишель Шьон находит тот же самый мотив уже в увертюре к *«Гражданину Кейну»*: «Под архаичную и какую-то замогильную музыку друг за другом следуют бессвязные пейзажи, в атмосфере первозданного хаоса и нерасчлененности стихий, когда те – земля и вода – еще перемешаны между собой. Единственные живые существа, обезьяны, указывают на дочеловеческое прошлое...» (*«La voix au cinéma», «Cahiers du cinéma»*. Editions de l'Etoile, p. 78).

[2] Мишель Шьон, ссылаясь на влияние радио, к каковому Уэллс всегда был неравнодушен, говорит о «центральной неподвижности голоса», даже если речь идет о голосах персонажей, находящихся в движении. И параллельно этому подвижные тела сами тяготеют к массивной инертности, воплощающейся в неподвижной точке голоса. Ср.: «Notes sur la voix chez Orson Welles», *«Orson Welles», «Cahiers du cinéma»,* p. 93.

нает плыть[1]. Даже в машине времени (*«Люблю тебя, люблю»*) у настоящего, определяющегося четырьмя необходимыми минутами прекращения сжатия, не будет времени на то, чтобы зафиксироваться и дать себя учесть, ибо оно отошлет подопытного кролика к каждый раз меняющимся уровням. В фильме *«Мюриэль»* в новой Булони-сюр-Мер нет центра, нет даже квартир с временной мебелью: ни у одного из героев нет настоящего, кроме, может быть, последнего, который находит в нем лишь пустоту. Словом, столкновение полотнищ прошлого происходит непосредственным образом, и каждый регион по отношению к другому может выступать в роли настоящего: для женщины Хиросима – это настоящее Невера, для мужчины же Невер – настоящее Хиросимы. Рене начинал с исследования коллективной памяти, с памяти о нацистских концлагерях, о Гернике, о Национальной библиотеке. Но он открыл парадокс одной памяти на двоих, одной памяти на многих: разные уровни прошлого отсылают уже не к одному и тому же персонажу и не к одной и той же семье или группе, но к совершенно непохожим друг на друга персонажам, как к не сообщающимся между собой местностям, формирующим всемирную память. Он соглашается с обобщенной относительностью и до конца настаивает на том, что у Уэллса было лишь одним из направлений: он строит *неразрешимые альтернативы* между полотнищами прошлого. Тем самым становятся понятными еще и его антагонизм по отношению к Роб-Грийе, и двойственность плодотворного сотрудничества между двумя режиссерами: у Рене архитектура памяти присутствует в виде экспликации или развертывания сосуществующих уровней прошлого, а уже не искусства вычерчивания острий, имплицирующего одновременность разных настоящих. В обоих случаях центр, или фиксированная точка, исчезает, но происходит это по-разному[2].

Попробуем назвать технические вехи, отмечающие не столько порядок и оппозиции в некоторых фильмах Рене, сколько некую диалектику поступательного движения. В фильме *«Люблю тебя, люблю»* несмотря на научно-фантастическую оболочку, мы встречаем простейшую

---

[1] В фильме *«Хиросима, любовь моя»* настоящее представляет собою место забвения, и направлено оно лишь само на себя, а персонаж-японец как бы затушеван. Суть же фильма *«Прошлым летом в Мариенбаде»* Мари-Клер Ропар резюмирует следующим образом: «В тот момент, когда повествование (воображаемое или реальное) о первой встрече в Мариенбаде уже почти коснулось второй встречи и модифицировало ее, – в этот момент история второй встречи, рассказываемая в настоящем времени, в свою очередь, качнулась в прошлое, и голос рассказчика вновь начинает вспоминать прошлое в имперфекте, – как будто уже завязалась и третья встреча, оставив в тени только что показанную вторую, или, скорее, словно вся эта история еще не миновала...» (*«L'écran de la mémoire»*, Seuil, p. 115).

[2] Бернар Пенго (Pingaud) более других подчеркивал исчезновение у Рене фиксированной точки (в противоположность Уэллсу) уже в фильме *«Хиросима, любовь моя»*, ср.: *«Premier plan»*, no. 18, octobre 1961.

фигуру времени, поскольку память в нем имеет отношение лишь к одному-единственному персонажу. Разумеется, машина-память нужна не для воспоминания, а для переживания некоего момента в прошлом с наибольшей точностью. Однако же, то, что возможно для животного, например для мыши, не является таковым для человека. Прошедшее мгновение для человека напоминает яркую точку, пришитую к полотнищу, и оторвать ее от полотнища нельзя. Это двойственное мгновение: оно причастно даже двум полотнищам, любви к Катрин и закату этой любви[1]. И получается, что герой может вновь пережить этот миг не иначе, как заново пробегая по полотнищам прошлого, не только этим, но и многим другим (до его знакомства с Катрин, после смерти Катрин...). Вот так разнообразные регионы прошлого перемешиваются в памяти героя, перепрыгивающего с одного из них на другой, и как бы поочередно всплывают из первозданной трясины, из плеска мироздания, который воплощен в вечной природе Катрин («ты – море в штиль, ты – болото, ночь, трясина... ты пахнешь отливом...»). *«Прошлым летом в Мариенбаде»* представляет собой более сложную фигуру, поскольку память здесь распределена между двумя персонажами. Но все же это память общая, так как она соотносится с одними и теми же данными, которые один из них утверждает, а другой – отрицает или опровергает. В действительности, персонаж X вращается по орбите прошлого, внутри которого находится А, выступающая в роли яркой точки, «аспекта», – тогда как А находится в регионах, где X нет, или в тех, где он распылен, словно туманность. Позволит ли А увлечь себя на полотнище, где находится X, или же это полотнище будет разорвано и скомкано из-за сопротивления А, которая завернет его в собственные полотнища? *«Хиросима, любовь моя»* еще более усложняет ситуацию. В этом фильме два персонажа, но у каждого – собственная память, чуждая другому. Между ними нет ничего общего. Это напоминает два несоизмеримых региона прошлого – Хиросиму и Невер. И в то время, как японец не позволяет женщине войти в собственный регион («Я все видел... все... – А ты в Хиросиме ничего не видела, ничего...»), женщина охотно и сочувственно, хотя и до определенной точки, влечет японца в свой. Разве это для каждого – не способ забывать собственную память и творить как бы память на двоих, словно теперь память становится целым миром и отделяется от личностей героев? В фильме *«Мюриэль»* опять же две памяти, и каждая отмечена своей войной: одна – Булонью, другая – Алжиром. Но на этот раз каждая включает несколь-

---

[1] Речь идет именно о том моменте, когда некая машина влечет героя по времени вспять, – о минуте, когда он выходил из воды на пляж; эта минута будет повторяться и модифицироваться на протяжении всего фильма. Гастон Бунур (Bounoure) писал: «Клод плавал, плывет и будет плавать вокруг этой минуты, в которую заключена вся его жизнь. Неподвластная порче и неприступная, она сверкает в лабиринте времени, словно алмаз» (*«Alain Resnais»*. Seghers, p. 86).

ко полотнищ или регионов прошлого, отсылающих к разным персонажам: три уровня вокруг письма из Булони (тот, кто письмо написал; тот, кто его отправил или не отправил; та, кто не получила его), два уровня вокруг алжирской войны (молодой солдат и содержатель гостиницы). Это память-мир, распределенная по многим лицам и нескольким уровням, и все они друг друга опровергают, изобличают или цепляют. Фильм *«Война окончена»*, по нашему мнению, знаменует собой не мутацию и не возвращение к настоящему, а углубление все той же проблемы. Дело здесь в том, что настоящее героя – не что иное, как «эпоха», определенная эпоха в истории Испании, которая никогда не показывается в настоящем времени. Существует эпоха гражданской войны, в которой так и остался комитет в изгнании. Существует новая эпоха молодых террористов-радикалов. А настоящее героя, постоянного секретаря некоей политической организации, само является такой же эпохой в жизни Испании, уровнем, отличающимся и от гражданской войны, и от не изведавшего ее молодого поколения. Все это, представленное как прошлое, настоящее и будущее, можно также считать тремя периодами в жизни Испании, так что производство чего-то нового осуществимо либо при выборе между ними, либо в рамках неразрешимого. Идея эпохи стремится к выделению, к обретению самостоятельного политического, исторического или даже археологического смысла. В фильме *«Мой американский дядюшка»* успешно продолжено это исследование эпох: в нем три персонажа, и каждый существует на нескольких уровнях, в нескольких эпохах. Здесь имеются константы: каждая эпоха, каждое полотнище определяется некоей территорией, линиями «утечки», блокировкой этих линий; это топологические и картологические детерминации, предложенные Лабори. Но от одной эпохи к другой и от персонажа к персонажу распределение меняется. Эпохи становятся мировыми периодами с их вариациями, ибо касаются они даже животных (человек и мышь обретают общую судьбу – в противоположность происходившему в фильме *«Люблю тебя, люблю»*), но еще и потому, что они соотносятся с надчеловеческим космосом, с островом и его сокровищами. Как раз в этом смысле Бергсон говорил о длительностях, низших и высших по отношению к человеку, и о том, как все они сосуществуют. Наконец, в фильме *«Жизнь – роман»* разрабатывается идея трех мировых эпох как таковая, трех эпох в жизни замка, трех сосуществующих периодов, соотносящихся с человеком, – однако каждая из этих эпох обладает собственными персонажами и абсорбирует их, а уже не соотносит их с данными в фильме личностями: Древний Век и утопия; Современный Век и коллоквиум, техно-демократическая организация; Век Детства и легенда. На всем протяжении творчества Рене мы погружаемся в память, выходящую за пределы психологии, в память на двоих, в память, распределенную на несколько человек, в память-мир, в память как мировые эпохи.

Но остается открытым вопрос: что такое полотнища прошлого в кинематографе Рене – то ли это уровни одной и той же памяти, то ли регионы нескольких памятей, то ли составные части памяти-мира, то ли экспозиция мировых эпох? И как раз здесь следует различать несколько аспектов. Во-первых, каждое полотнище прошлого представляет собой некий континуум. И если тревеллинги Рене столь знамениты, то это потому, что они определяют или, скорее, строят континуумы, круги с переменной скоростью, следуя вдоль стеллажей Национальной библиотеки, или погружаясь в картины из того или иного периода творчества Ван Гога. Но представляется, что каждому континууму свойственна особого рода растяжимость. Это то, что математики называют «трансформациями булочника»: квадрат можно вытянуть в прямоугольник, две половины которого составят новый квадрат, так что при каждом преобразовании общая поверхность перераспределяется. Если мы возьмем сколь угодно малый регион этой поверхности, то две бесконечно близкие точки на нем в конце концов окажутся отделенными друг от друга, и по истечении определенного количества трансформаций каждая распределится по собственной «половине»[1]. Каждой трансформации присуща своя «внутренняя эпоха», и можно анализировать сосуществующие полотнища или континуумы различных эпох. Это сосуществование или такие трансформации формируют своего рода топологию. Например, различным срезам, принадлежащим каждому из персонажей *«Моего американского дядюшки»* или различным периодам из фильма *«Ван Гог»*, соответствуют собственные страты. В фильме *«Прошлым летом в Мариенбаде»* мы попадаем в ситуацию, распределенную между двумя персонажами, А и X, когда X проецирует себя на полотнище, где он весьма близок к А, – тогда как А оказывается на полотнище из другой эпохи, где она, наоборот, от X отдалена и отделена. В пользу трансформации одного и того же континуума свидетельствуют здесь не только характеры, имеющие разную геометрическую акцентуацию, но и третий персонаж, М. Вопрос о том, могут ли два континуума различного рода – когда у каждого есть «средняя эпоха» – в свою очередь, подвергаться одинаковой трансформации, был постав-

---

[1] Анализ трансформаций булочника и соответствующее им понятие эпохи можно найти в: Prigogine et Stengers, *«La nouvelle alliance»*, p. 245–257. Авторы выводят из них оригинальные следствия, соотносящиеся с бергсонианством. Фактически, между пригожинскими трансформациями и бергсоновской теорией конических сечений существует тесная взаимосвязь. Мы из всего этого упомянем лишь простейшие и наименее научные аспекты. По существу, речь идет о доказательстве того, что Рене не применяет данных науки к кинематографу, но собственными кинематографическими средствами создает нечто, имеющее соответствия в математике и физике (равно как и в биологии, к которой есть прямое обращение в *«Моем американском дядюшке»*). Можно говорить об имплицитной связи между Рене и Пригожиным в той же степени, что и об имплицитном соотношении между Годаром и Рене Томом.

лен в фильме *«Хиросима, любовь моя»*, причем так, что одна эпоха во всех своих регионах предстает как модификация другой: Хиросима-Невер (или один персонаж как модификация другого в *«Моем американском дядюшке»*). Таким образом, понятие эпохи, мировых эпох, эпох памяти имеет в кинематографе Рене глубокие основы: события не только следуют одно за другим, им присуще не только хронологическое течение; они еще непрестанно переставляются согласно принадлежности тому или иному полотнищу прошлого, тому или иному континууму эпохи, – и при этом сосуществуют. Знал ли Х А или нет? Убил ли Риддер Катрин, или же это был несчастный случай, в фильме *«Люблю тебя, люблю»*? Было ли в фильме *«Мюриэль»* письмо отправлено и не получено, и кто написал его? Таковы альтернативы между полотнищами прошлого, неразрешимые, поскольку их трансформации являются строго вероятностными с точки зрения сосуществования эпох. Все зависит от полотнища, на котором мы располагаемся. И именно здесь – различие между Рене и Роб-Грийе, которое всегда легко обнаружить: то, чего один достигает через дискретность острий настоящего (скачки), другой получает путем трансформации непрерывно расположенных полотнищ прошлого. Для Рене характерен статистический пробабилизм, который весьма непохож на индетерминизм «квантового» типа у Роб-Грийе.

И все же Рене покоряет также и дискретное, равно как Роб-Грийе – непрерывность. У Рене второй аспект вытекает из первого. Действительно, трансформации или новые перераспределения континуума в любом случае и непременно приводят к фрагментации: каким бы малым ни был регион, он окажется фрагментированным, в то время как каждая из наиболее близких друг к другу точек в этом регионе попадет на свою «половину»; каждый регион любого континуума «может начать свою деформацию непрерывным способом, но закончит ее разделенностью надвое, и части его, в свою очередь, станут фрагментированными» (Стенгерс). *«Мюриэль»* и в особенности, *«Люблю тебя, люблю»* демонстрируют эту неизбежную фрагментированность полотнищ прошлого в наиболее высокой степени. Но уже в фильме *«Ван Гог»* одновременно сосуществуют разные периоды творчества художника, и в последнем из них, в провансальском, тревеллинги между его картинами ускоряются, а также умножается количество планов в разрезе, распространяются наплывы на черном фоне – и все это при так называемом «рубленом монтаже», который заканчивается глубокой чернотой[1]. Словом, континуумы или страты непрестанно фрагментируются и в то же время переходят от одной эпохи к другой. В фильме *«Люблю тебя... Люблю...»* благодаря непрерывному перемешиванию далекое предстает близким, а близкое –

---

[1] Ср.: Prédal René. *«Alain Resnais. Etudes cinématographiques»*, p. 23.

далеким. Континуум постоянно делится на фрагменты, и в результате получается другой континуум, который также фрагментируется. Фрагментация неотделима от топологии, т. е. от преобразований континуума. Здесь есть существенная для кинематографа тонкость. У Рене, как и в фильмах Уэллса (мы это еще увидим), короткий монтаж не противопоставлен панорамной съемке и тревеллингу: он строго коррелирует с ними и отмечает время их преобразования. Как писал Годар, у Рене порою бывает тревеллинг с двумя фиксированными планами, но иногда через трэвеллинг происходит фрагментация, например, фрагментация японской реки с набережными Луары[1]. Возможно, в *«Провидении»* разрывы и континуум достигают наиболее высокой степени единства: первые объединяют между собой состояния тел (органическое потрескивание), состояния мира (гроза и гром) и состояния истории (пулеметный шквальный огонь, разрывы бомб), тогда как второй работает с перераспределениями и преобразованиями этих состояний. Как и в математике, разрывы уже не означают прерываний континуума, но означают переменные распределения между точками континуума.

В-третьих, Рене никогда не скрывал своей склонности к подготовительным работам по созданию полных биографий своих персонажей; по установлению подробной картографии местностей, в которых они бывают, и по вычерчиванию их маршрутов: даже фильм *«Прошлым летом в Мариенбаде»* не избежал такого рода требовательности со стороны Рене. И объясняется это тем, что биографии уже позволяют определить различные «эпохи» в жизни каждого персонажа. Более того, любая карта соответствует каждой из эпох, т. е. некоему континууму или же своему полотнищу прошлого. А на каждой диаграмме представлено множество преобразований континуума, нагромождение стратов или же наложение друг на друга сосуществующих полотнищ. Следовательно, карты и диаграммы можно назвать неотъемлемыми частями фильмов. Сначала карты выступают в роли описаний предметов, местностей и ландшафтов: серии предметов свидетельствуют о событиях, начиная с фильма *«Ван Гог»*, а позже –

---

[1] Одной из самых лучших книг, посвященных Рене, является книга Гастона Бунура, полная выразительных и содержательных материалов. Именно этот автор первым обнаружил такие отношения между короткометражными и полнометражными фильмами Рене, при которых те и другие взаимно объясняют друг друга. Память у Рене он понимает как память-мир, бесконечно превосходящую воспоминание и мобилизующую все способности (Bounoure, *«Alain Resnais»*, Seghers, p. 72). И особенно важно то, что он анализирует взаимоотношения между непрерывным планом и рубленым монтажом, как два коррелята: ср. его комментарий к фильму *«Мюриэль»* относительно того, что он называет «сезонами» (а мы – «эпохами»), а также установление тождественности между разрывом и континуумом, срезом и скольжением (p. 62–65). О фрагментации фильма *«Мюриэль»* можно прочесть и у Дидье Гольдшмидта, «Boulogne mon amour», *«Cinématographe»*, no. 88, avril 1983.

и в *«Мюриэли»*, и в *«Моем американском дядюшке»*[1]. Но эти предметы прежде всего являются функциональными, а их функции у Рене – не обыкновенное пользование такими предметами, а функции ментальные, или же соответствующий им уровень мышления: «Рене понимает кинематограф не как инструмент представления реальности, а как наилучшее средство постижения функционирования человеческой психики»[2]. Уже в *«Ван Гоге»* поставлена задача трактовки вещей, изображенных на картинах, как реальных предметов, чьи функции состоят в исследовании «внутреннего мира» художника. А фильм *«Ночь и туман»* получился столь душераздирающим оттого, что Рене удалось показать не только функционирование концлагеря, но и холодные и сатанинские, почти непостижимые ментальные функции, управляющие его организацией. В Национальной библиотеке книги, тележки, стеллажи, лестницы, подъемники и коридоры образуют элементы и уровни некоей гигантской памяти, для которой люди теперь не более чем ментальные функции, или «нейронные посланники»[3]. Ввиду этого функционализма картография становится сугубо ментальной, мозговой, – а сам Рене всегда говорил, что его интересует именно мозг, мозг как мир и как память, как «память мира». Таков в высшей степени конкретный подход Рене к кинематографу, и, руководствуясь им, режиссер творит фильмы с единственным персонажем – Мыслью. Каждая карта в этом смысле представляет собой некий ментальный континуум, т. е. полотнище прошлого, устанавливающее соответствие между распределением функций и предметов. Картографический метод у Рене, при котором карты сосуществуют, отличается от фотографического метода Роб-Грийе и его одновременности мгновенных снимков, даже когда оба метода в итоге вырабатывают совместную продукцию. Диаграмма у Рене представляет собой наложение карт, определяющее множество преобразований на пути от одного полотнища к другому, с перераспределением функций и фрагментированностью объектов: таковы наложенные друг на друга эпохи из истории Освенцима. *«Мой американский дядюшка»* стал грандиозной попыткой диаграмматической ментальной картографии, при которой кар-

---

[1] Ropars-Wuilleumer Marie-Claire, p. 69: «Не случайно (в фильме *«Мюриэль»*) все начинается с чередующихся крупных планов предметов домашнего обихода – дверной ручки и кипятильника – и заканчивается пустой квартирой, где застыли розы, которые вдруг кажутся искусственными». А Робер Бенайюн (Benayoun) пишет: «В самом начале *"Моего американского дядюшки"* Рене устраивает шествие целых каталогов значимых предметов, сополагая их с ландшафтами и портретами, но не отдавая ни одному из них приоритета» (*«Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire»*. Stock, p. 185). Можно обратиться к книге Рене Предаля, глава »Des objets plus parlants que les êtres» («Предметы красноречивее людей»).

[2] Ishaghpour Yossef, *«D'une image a l'autre»*. Mediations, p. 182.

[3] Bounoure, p. 67.

ты накладываются друг на друга и друг друга трансформируют как в рамках одного и того же персонажа, так и на пути от одного персонажа к другому.

Но, в-четвертых, акцентирование памяти вроде бы влечет за собою иную проблему. Очевидно, что если свести память к образу-воспоминанию и flashback'у, то Рене не ставит ее в привилегированное положение, и его понимание памяти весьма иное: не так уж трудно доказать, что грезы и наваждения, фантазмы, гипотезы и предчувствия, а также всевозможные формы воображаемого для него важнее, нежели flashback'и[1]. Конечно, знаменитые flashback'и имеются в фильме *«Хиросима, любовь моя»*, но в *«Прошлым летом в Мариенбаде»* уже непонятно, что является flashback'ом, а что – нет; в *«Мюриэли»* же, как и в *«Люблю тебя, люблю»* их нет вообще («тут нет ничего, что напоминало бы flashback или приемы этого рода», – писал Рене). А фильм *«Ночь и туман»* можно даже считать квинтэссенцией всех способов избегания flashback'а и отказом от фальшивого благоговения перед образом-воспоминанием. Но тем самым мы просто еще раз подтверждаем то, что можно отнести ко всем великим режиссерам нашей эпохи: flashback – это лишь условность, используемая для удобства, которая при применении непременно должна получать обоснование откуда-нибудь еще. В случае с Рене такая недостаточность flashback'а все же не препятствует тому, чтобы все его творчество основывалось на сосуществовании различных полотнищ прошлого, и при этом настоящее не вмешивается в игру даже в роли центра воскрешения прошлого. Машина фильма *«Люблю тебя, люблю»* перемешивает и фрагментирует полотнища прошлого, полностью охватывающие персонажа, с тем чтобы пережить их вновь. А *«Ночь и туман»* задается целью изобрести память тем более живую, что она уже не оперирует образами-воспоминаниями. Как же истолковать такую внешне парадоксальную ситуацию?

Следует вернуться к бергсоновскому различению «чистого воспоминания» (всегда виртуального) и «образа-воспоминания», только актуализирующего чистое воспоминание по отношению к некоему на-

---

[1] Робер Бенайюн, к примеру, заранее отвергает всякую возможность интерпретации Рене через память или даже через время (р. 163, 177). Но поскольку он почти не дает обоснований своей точке зрения, можно предположить, что память и время для него сводятся к flashback'у. Сам же Рене писал об этом тоньше и в более бергсонианском духе: «Я всегда протестовал против слова "память", но не против слов "воображаемое" и "сознание". <...> Если кино и не является средством своеобразного жонглирования с временем, то, во всяком случае, это наиболее адаптированное к нему устройство. <...> Это не имеет никакого отношения к волевым намерениям. Я полагаю, что тема памяти присутствует всякий раз при написании литературного произведения или же картины. <...> Я же все-таки предпочитаю слова "воображаемое" и "сознание", а не слово "память", но, разумеется, имею в виду сознание памяти» (р. 212–213).

стоящему. В одном из важнейших текстов Бергсон утверждает, что чистое воспоминание прежде всего не следует смешивать с вытекающим из него образом-воспоминанием, ибо оно ведет себя подобно «гипнотизеру», стоящему за внушаемыми им галлюцинациями[1]. Чистое воспоминание каждый раз представляет собой сохраняющиеся во времени полотнище или континуум. Любому полотнищу прошлого присущи собственные составные части и фрагментация, свои яркие точки и туманности, словом, своя эпоха. Когда я располагаюсь на том или ином полотнище, могут произойти два явления: я могу найти искомую точку, которая, следовательно, будет актуализована в некоем образе-воспоминании, — но при этом будет ясно, что сам по себе этот образ не отмечен прошлым, а лишь является его наследником. Но я могу и не обнаружить этой точки, поскольку она окажется для меня недоступной и принадлежащей к другой эпохе. *«Прошлым летом в Мариенбаде»* как раз и представляет собой такую историю магнетизма или гипнотизма, и можно считать, что у X имеются образы-воспоминания, а у A их нет или же есть, но слишком смутные, поскольку они располагаются не на том же полотнище[2]. Но может произойти и третий случай: мы строим континуум из фрагментов различных эпох, мы пользуемся преобразованиями, действующими в промежутке между двумя полотнищами, чтобы сформировать полотнище *преобразования*. Например, в грезе уже нет образа-воспоминания, воплощающего в себе конкретную точку такого полотнища; в ней имеются образы, воплощающиеся друг в друге, и каждый отсылает к собственной точке полотнища. Когда мы читаем книгу, смотрим спектакль или картину, а тем более если мы сами являемся автором, может начаться аналогичный процесс: мы формируем полотнище преобразования, на котором создаем своего рода трансверсальный континуум (то есть представляющий схему отношений или коммуникацию между несколькими полотнищами), а также строим между этими полотнищами множество нелокализуемых отношений. Тем самым мы выделяем нехронологическое время. Мы вычерчиваем некое полотнище, которое проходит сквозь остальные, схватывая и продлевая траекторию точек, эволюцию регионов. И, несомненно, эта рискованная затея может потерпеть неудачу: в конце концов мы вычертим какую-то бессвязную пыль, образуемую соположением бессодержательных отрезков, или сформируем лишь обобщения, состоящие из одних подобий. Такова целая область лжевоспоминаний, коими мы обманываем самих себя или же пытаемся обмануть других (*«Мюриэль»*). Но может случиться и так, что произведению искусства удастся изоб-

---

[1] *ES*, p. 915 (133). А также *MM*, p. 276–277 (147–148). Рус. пер., с. 245.

[2] Ср.: Robbe-Grillet. *«L'année dernière a Marienbad»*. Ed. de Minuit, p. 13 : «Весь роман представляет собой историю уговаривания». Рене также ссылается на гипноз. *«Cahiers du cinéma»*, no. 123, septembre 1961.

рести такие парадоксальные, гипнотические и галлюцинаторные полотнища, отличительной чертой которых будет то, что они в прошлом, но прошлое это всегда в грядущем. И вот третья возможность, предложенная для *«Мариенбада»*: М – романист-драматург, а Х и А – не более чем его персонажи или, скорее, два полотнища, между которыми он собирается провести связующую нить (трансверсаль). В фильме *«Провидение»*, одном из прекраснейших у Рене, мы более всего наблюдаем такие перераспределения, фрагментации и преобразования, непрестанно движущиеся от одного полотнища к другому, – но именно с целью создать некое третье, которое увлечет за собой все, поднимется к истокам до животного мира и распространится до границ вселенной. В этой работе старого пьяницы-романиста встречается масса трудностей и неудач: вот, например, три террасы, заимствованные из трех эпох, – а вот футболист; с какого полотнища пришел он и нужно ли его сохранить? Бенайюн попадает в самую цель, когда пишет: «Отсутствие у Рене последовательности "детство – отрочество – взрослые года" <...> возможно, побуждает его восстанавливать в творческом плане синтез жизненного цикла, отправляясь от момента рождения, а может быть, и от дородового периода, и достигая смерти и ее предощущений, даже если в конкретных случаях все это сливается в единый сплав в одном и том же персонаже»[1]. Произведение искусства проходит сквозь сосуществующие эпохи, но для этого ему необходимо встречать препятствия и застывать на исчерпанном полотнище, в мертвой фрагментации (*«Статуи тоже умирают»*). Успех же приходит в том случае, когда художник, например Ван Гог, достигает некоего избытка, преобразующего эпохи памяти или мира: «магнетическая» операция, которая скорее сама объясняет «монтаж», нежели им объясняется.

Не существует режиссера, менее зарывающегося в прошлое. Кино Рене, ускользая от настоящего, мешает прошлому вырождаться в воспоминания. На каждом полотнище прошлого, в каждую эпоху задействованы сразу все ментальные функции: воспоминание (но также и забвение), лжевоспоминание, воображение, намерение, суждение... И каждый раз всеми этими функциями чревато именно чувство. Фильм *«Жизнь – роман»* начинается словами «любовь, любовь». Это чувство, простирающееся на целое полотнище и получающее нюансировку в зависимости от собственной фрагментации. Рене очень часто повторял, что его интересуют не персонажи, а чувства, которые они могут извлечь из регионов прошлого, в которых располагаются, играя роль своих собственных теней. Персонажи принадлежат настоящему, но чувства погружаются в прошлое. Чувства становятся персонажами, что напоминает тени, стелющиеся по лишенному солнца парку (*«Прошлым летом в Мариенбаде»*). И здесь громадное значение

---

[1] Benayoun, p. 205.

приобретает музыка. Рене, следовательно, мог определять, когда он выходит за рамки психологии, а когда он остается в ее пределах, в зависимости от того, анализирует ли он психологию персонажей или же психологию одних только чувств. А чувство непрерывно изменяется, циркулирует по различным полотнищам по мере того, как происходят постепенные преобразования. Когда же преобразования сами формируют полотнище, проходящее сквозь все остальные, это напоминает разрешение чувства от бремени сознания или мысли: это осознание, в процессе которого тени становятся живыми реальностями ментального театра, а чувства – подлинными фигурами в весьма конкретной «мозговой игре». Это гипноз, открывающий мысль как таковую. В одном и том же движении Рене преодолевает персонажей в направлении чувств, а чувства – в направлении мысли, персонажами которой они являются. Поэтому Рене повторяет, что его интересует лишь то, что происходит в мозгу, – церебральные механизмы, их чудовищная хаотичность или же идущие в них творческие процессы[1]. Если чувства являются мировыми эпохами, то мысль – соответствующее им нехронологическое время. Если чувства – это полотнища прошлого, то мысль и мозг – множество нелокализуемых отношений между всеми этими полотнищами, обволакивающий их континуум, раскручивающий их, словно лопасти, не дающий им остановиться и застыть в мертвой позиции. Как писал романист Белый, «нас прокручивает кинематографический фильм, подверженный внимательному воздействию тайных сил: стоит фильму остановиться – и мы навсегда застынем в искусственной позе пугала»[2]. В кинематографе, – утверж-

---

[1] В своих интервью Рене часто рассуждает о двух проблемах: о чувствах «за пределами» персонажей и о процессе осознания и о проистекающей из него критической мысли. Это метод *критического гипноза*, который ближе к тому, что Дали называл методом критической паранойи, нежели к идеям Брехта. Рене Предаль правильно выделил такой его аспект: «Если Брехт достигал в театре этого результата при помощи дистанцирования, то Рене, наоборот, обращается к неподдельному завораживанию. Этот вид гипноза имеет чисто эстетические корни; он дедраматизирует анекдот, препятствует идентификации персонажей и направляет внимание публики только на одушевляющие героя чувства» (p. 163).

[2] Фильм *«Люблю тебя, люблю»* хорошо соответствует этой формулировке. Нам представляется, что между творчеством Рене и великим романом Белого *«Петербург»* существует неподдельное сходство, основанное на том, что Белый называет «биологией теней» и «мозговой игрой». У Белого между городом и мозгом наличествует топологический контакт; «мелькнувшее мимо (картины, рояль, зеркала, перламутр, инкрустация столиков) – все, промелькнувшее мимо, – было одним раздражением мозговой оболочки, если не было недомоганием... мозжечка» (Б е л ы й А., *«Петербург»*. М., «Худ. лит.», 1979, с. 44); и между органическими утробными состояниями, политическими состояниями общества и метеорологическими состояниями мира непрестанно творится некий континуум. В этом отношении фильм *«Провидение»* особенно близок к роману Белого. Оба автора применяют метод критического гипноза. Ср.: Б е л ы й. *«Петербург»* (*«Petersbourg»*, Age d'homme).

дал Рене, – нечто должно происходить «вокруг образа, за образом и даже внутри образа». Именно это и происходит, когда образ становится образом-временем. Мир превращается в память, в мозг, во взаимоналожение эпох или лопастей, – но ведь и мозг уже сделался сознанием, продолжением эпох, созданием или развитием все новых долей, непрерывным творением материи, напоминающим производство стирола. Да и сам экран стал мозговой оболочкой, где вплотную и непосредственно сталкиваются прошлое и будущее, внутреннее и внешнее, на неопределимой дистанции и независимо от какой бы то ни было фиксированной точки (возможно, в этом разгадка странности фильма *«Ставиский»*). Теперь основными чертами образа становятся не пространство и движение, а топология и время.

Глава VI
Потенции ложного[1]

1

Теперь мы можем противопоставить пункт за пунктом два режима образа: органический и кристаллический, или, говоря более обобщенно, кинетический и временной. Первый пункт касается описаний. Будем называть «органическим» описание, предполагающее независимость собственного объекта. Мы не будем устанавливать, действительно ли объект независим; не станем устанавливать, касается ли эта независимость внешнего или же декора. Отметим, однако, то, что описываемая среда (будучи декором или внешним) определяется как независимая от ее описания, производимого камерой, и считается предсуществующей реальностью. «Кристаллическим» же описанием мы будем называть, напротив, такое, которое играет роль собственного объекта, – то есть, по выражению Роб-Грийе, сразу и замещает, и творит, и стирает его, и к тому же уступает место другим описаниям, противоречащим предшествующим, смещающим и изменяющим их. Теперь само описание формирует единственный объект, распавшийся и размноженный. Мы видим это явление в самых различных областях, в уплощенных видах и ровном цвете в музыкальной комедии, во «фронтальных антиперспективных прозрачностях» у Зиберберга. Случаются и переходы от одного режима к другому, как в фильме Итикавы *«Месть актера»*, где желтый туман постепенно рассеивается и переходит на раскрашенный холст. Но различие не касается декора и натуры. Неореализм и новая волна непрестанно прибегали к натурным съемкам, чтобы извлечь чистые описания, развить творческую и разрушительную функции. Действительно, органические описания, предполагающие независимость квалифицированной среды, служат для определения сенсомоторных ситуаций, – а описания кристаллические и образующие собственный объект отсылают к чисто оптическим и звуковым ситуациям, отделенным от их моторного продолжения: это уже кинематограф видящего, а не действующего.

Второй пункт вытекает из первого и касается отношений между реальным и воображаемым. В органическом описании предполагае-

[1] Название главы можно понимать и как «Ложное, возведенное в степень» *(Прим. пер.)*

мая реальность распознается по своей континуальности, которая подчас бывает даже прерывистой; по восстанавливающим ее монтажным согласованиям; по законам, обусловливающим разные виды последовательности, одновременности и постоянства: это режим локализуемых отношений, актуальных цепочек, законных, причинно обусловленных и логических связей. Этот режим, очевидно, включает ирреальное, воспоминания, грезы и воображаемое, но через оппозицию. Воображаемое фактически предстает здесь в виде каприза и в форме прерывности, когда каждый образ перестает согласовываться с тем, в который он преобразуется. Это можно назвать вторым полюсом существования, который определяется чистой явленностью сознанию, а уже не законными связями. Образы такого типа актуализуются в сознании в зависимости от потребностей актуального настоящего или же кризисов реального. Фильм может быть целиком составленным из образов-грёз, которые сохранят способность к непрерывному рассогласованию и постоянным метаморфозам, противопоставляющую их образам-реальности. Органический режим, стало быть, имеет эти два способа существования, как два полюса, находящиеся во взаимной оппозиции: цепочки актуального с точки зрения реального, актуализации в сознании с точки зрения воображаемого. Совершенно иначе выглядит кристаллический режим: актуальное оторвано от своих моторных продолжений, реальное – от своих законных связей, а виртуальное, со своей стороны, отделяется от собственных актуализаций и обретает самостоятельную ценность. Два способа существования теперь объединяются в круге, где реальное и воображаемое, актуальное и виртуальное преследуют друг друга, меняются ролями и становятся неотличимыми[1]. Теперь мы можем определить образ-кристалл точнее: это слипание некоего актуального образа и *его* виртуального образа, неразличимость двух выделяемых образов. Переходы от одного режима к другому, от органического к кристаллическому, могут происходить неощутимо, а на переходных участках иногда возникают сочетания режимов (например, у Манкевича). Тем не менее существуют два режима, и природа их различна.

Третий пункт касается уже не описания, а повествования. Органическое повествование состоит в разработке сенсомоторных схем, сообразно которым персонажи реагируют на ситуации или же действуют, раскрывая ситуацию. Это правдивое повествование в том смысле, что оно претендует на истину даже в сфере вымысла. Такой режим яв-

---

[1] В начале главы III *ММ* Бергсон прежде всего показывает, как здравый смысл противопоставляет два полюса существования – связи, определяющие континуальность, и дискретные явления в сознании. Однако, с более глубокой точки зрения, эти два элемента уже не поддаются разделению и предстают с различной степенью смешанности: p. 288–289 (163–164). Рус. пер., с. 247–248.

ляется сложным, поскольку в него могут вмешиваться разрывы (эллипсис), вставные воспоминания и грезы, – и особенно потому, что он подразумевает определенное применение речи как фактор собственного развития. Мы пока не будем рассматривать специфичность этого фактора. Ограничимся лишь констатацией того, что сенсомоторные схемы конкретно развертываются в так называемом «годологическом пространстве» (Курт Левин), определяемом неким силовым полем, оппозициями и напряжением между силами, разрядкой напряжения сообразно распределению целей, препятствий, средств, окольных путей... Соответствующей абстрактной формой является Евклидово пространство, поскольку оно представляет собой среду, в которой разные виды напряжения разряжаются согласно принципу экономии, по так называемым законам экстремумов (минимума и максимума): например, простейшего пути, наиболее адекватного окольного пути, наиболее эффективной речи, минимума средств ради максимального результата. Следовательно, эта повествовательная экономия предстает как в конкретной фигуре образа-действия и годологического пространства, так и в абстрактной фигуре образа-движения и Евклидова пространства. В движениях и действиях может выступать масса внешних аномалий, разрывов, вставок, наложений и разложений, но тем не менее все они подчиняются законам, отсылающим к распределению *силовых центров* в пространстве. Мы можем обобщенно утверждать, что время представляет собой объект косвенного воспроизведения в той мере, в какой оно вытекает из действия, зависит от движения и выводится из пространства. Следовательно, каким бы перевернутым оно ни было, принцип его остается хронологическим.

Совершенно иначе обстоят дела с повествованием кристаллическим, поскольку оно предполагает крушение сенсомоторных схем. Сенсомоторные ситуации уступили место чисто оптическим и звуковым, и персонажи, ставшие «видящими», а не действующими, уже не могут или не хотят на них реагировать: настолько им необходимо «увидеть» смысл ситуации. Такова характерная черта романов Достоевского, подхваченная Куросавой: в ситуациях, требующих неотложного принятия решения, «идиот» испытывает необходимость рассмотреть данные по проблеме, которая глубже ситуации и требует еще более неотложных решений (так происходит в большинстве фильмов Куросавы). Но у Одзу, в неореализме и в фильмах новой волны в*и*дение уже не является добавляемой к действию его предпосылкой, как и предварительным условием, превращающимся в основное, – оно занимает все пространство и заменяет действие. В таких случаях движение может стремиться к нулю, а персонаж или даже план – оставаться неподвижным: неподвижный план здесь как будто открыт заново. Но главное не в этом, ибо движение может подаваться и в преувеличенном виде, быть непрерывным, становиться мировым или броуновским движением, топтанием

на месте, чехардой, множеством разномасштабных движений. Здесь важно, что аномалии движения становятся сутью, уже не являясь случайностями или возможностями. Это царство лжесогласований, изобретенных еще Дрейером[1]. Иными словами, кристаллическое повествование нарушает комплементарность переживаемого годологического и описываемого Евклидова пространства. Утратив свои сенсомоторные связи, конкретное пространство уже не организуется в зависимости от напряжения и его разрешения, сообразно целям, препятствиям, средствам и даже окольным путям. С точки зрения, не имеющей отношения к кинематографу, но находящей в нем полное подтверждение, можно сказать: «До появления годологического пространства перспективы накладывались друг на друга, так что не было возможности уловить предопределенное препятствие, поскольку не было измерений, по отношению к которым могло бы упорядочиться уникальное множество. *Fluctuatio animi* (флуктуация духа; – *лат.*), предшествующее решительному действию, является не колебанием в выборе между несколькими объектами или даже несколькими путями, но движущимся взаимоналожением несовместимых, почти аналогичных, и все же бессвязных множеств»[2]. Именно в таких случаях кристаллическое повествование продлевает кристаллические описания, их повторения и вариации, и происходит это благодаря кризису действия. Но в то самое время, как конкретное пространство перестает быть годологическим, пространство абстрактное перестает быть Евклидовым, утрачивая, в свою очередь, собственные законные связи и управляющие ими законы экстремумов. Разумеется, мы понимаем опасности, возникающие при ссылке на научные определения за пределами их сферы. Это опасность произвольной метафоры или натянутого определения. Но, возможно, этих опасностей удастся избежать, если мы удовлетворимся нахождением научных операторов того или иного концептуализируемого характера, который сам по себе отсылает к ненаучным областям и совпадает с наукой не в прикладной сфере и не метафорически. Как раз в этом смысле можно говорить о Римановых пространствах у Брессона, у представителей неореализма, Нью-йоркской школы и новой волны, – о квантовых пространствах у Роб-Грийе, о вероятностных и топологических пространствах у Рене, о кристаллизованных пространствах у Херцога и Тарковского. Например, мы утверждаем, что Риманово пространство

---

[1] В связи с фильмом *«Прошлым летом в Мариенбаде»* Сильвия Бодро (Baudrot) писала: этот фильм «целиком составлен из ложных согласований <...>, в нем есть только согласования чувств». То же касается и фильмов *«Мюриэль»* и *«Война закончилась»*: «Если персонаж в одном плане движется справа налево, то в следующем плане он обязательно движется слева направо или же приближается в фас, поскольку это впечатляет и создает контраст» (*«Alain Resnais»*. *«l'Arc»*, no. 31, p. 50).

[2] Simondon Gilbert. *«L'individu et sa genuse physico-biologique»*. P. U. F., p. 233.

имеет место в случаях, когда согласование его частей не предопределено, но может производиться многими способами: это пространство несогласованное, чисто оптическое, звуковое или даже тактильное (как у Брессона). Существуют также пустые и аморфные пространства, утрачивающие свои Евклидовы координаты (как у Одзу или Антониони). Кристаллизованные же пространства имеют место тогда, когда пейзажи становятся галлюцинаторными в среде, сохраняющей лишь кристаллические зародыши и кристаллизуемую материю.

Получается, что общей характеристикой всех этих пространств является невозможность объяснить их чисто пространственным способом. Мы здесь имеем нелокализуемые отношения. Это разные виды непосредственного изображения времени. Мы сталкиваемся уже не с косвенным образом времени, проистекающего из движения, но с непосредственным образом времени, из коего вытекает движение. Мы имеем уже не хронологическое время, которое можно перевернуть с помощью необходимых для этого аномальных движений; мы имеем нехронологическое время, производящее движения, с необходимостью «аномальные» и сугубо «фальшивые». Можно также утверждать, что монтаж проявляет тенденции к исчезновению в пользу плана-эпизода, с глубиной или без нее. Но это неверно было бы возводить в принцип, и монтаж чаще всего остается наиболее существенным кинематографическим действием. Действие это лишь меняет направленность: вместо того, чтобы компоновать образы-движения так, чтобы из них получился косвенный образ времени, оно разлагает отношения в рамках непосредственного образа-времени так, что из этого получаются всевозможные движения. Эти «хронические» отношения обусловливаются уже не воспоминаниями и не грезами. Образы-воспоминания и образы-грезы актуализуются в сенсомоторных схемах и предполагают их расширение или ослабление, но не разрыв за счет чего-то иного. Если время способно где-то представать непосредственно, то именно в *дезактуализованных остриях настоящего*, а также в *виртуальных полотнищах прошлого*. Косвенный образ времени в органическом режиме строится в соответствии с сенсомоторными ситуациями, однако два непосредственных образа-времени смотрят друг на друга в кристаллическом режиме чисто оптических и звуковых ситуаций.

Отсюда вытекает четвертый пункт, более сложный или более обобщенный. Если мы рассмотрим историю мысли, нам придется констатировать, что время всегда ставило под сомнение понятие истины. Но не в том смысле, что истина варьирует сообразно различным эпохам. Кризис истины объясняется не просто эмпирическим содержанием времени, но скорее его формой или его силой как таковой. Этот кризис бушует, начиная с античности, и выражен он в парадоксе «случайных будущих». Если *верно*, что завтра *может* иметь место морской бой, то как избежать одного из двух таких последствий: либо невоз-

можное происходит от возможного (раз бой имеет место, то уже не может быть того, чтобы он не состоялся); либо прошлое не является с необходимостью истинным (поскольку бой мог и не состояться)[1]. Этот софизм легко трактовать как парадокс. И все же он доказывает, как трудно помыслить непосредственные отношения истины с формой времени, и обрекает нас на то, чтобы мы располагали истинное вдали от существующего, в вечном или в каких-то его имитациях. Нужно было дождаться Лейбница, чтобы этот парадокс получил хитроумнейшее, но также и в высшей степени вычурное разрешение. Лейбниц утверждает, что морской бой может иметь место либо не иметь места, но произойдет это не в одном и том же мире: происходит он в одном мире, а не происходит – в другом, и оба этих мира возможны, но не «совозможны» между собой[2]. Итак, чтобы разрешить этот парадокс и спасти истину, следует ввести красивое понятие *несовозможности* (весьма отличное от противоречия): сообразно этому понятию, из возможного получается не невозможное, но лишь несовозможное, – а прошлое может быть истинным, не будучи истинным с необходимостью. Но это лишь наступившая пауза в кризисе истины, а не его разрешение. Ибо ничто не мешает нам утверждать, что несовозможности принадлежат одному и тому же миру, а несовозможные миры – одной и той же вселенной: «У Фана, к примеру, есть тайна, и в дверь стучится незнакомец... Фан может убить пришельца, пришелец может убить Фана, оба могут остаться в живых, оба могут умереть и т. д. ... Вот вы приехали ко мне, но в одном из возможных прошлых вы были моим врагом, а в другом – моим другом...»[3]. Таков ответ Борхеса Лейбницу: прямая линия как сила времени, как лабиринт времени, является также линией расходящейся, и расходящейся непрестанно, – она проходит через *несовозможные настоящие* и возвращается к *не абсолютно истинным прошлым.*

---

[1] Ср.: Schuhl P.M. *«Le dominateur et les possibles»*. P.U.F. (о роли этого парадокса в греческой философии. Жюль Вюйемен (Vuillemin) вновь задал этот вопрос в полном объеме в: *«Nécessité ou contingence»*. Ed. de Minuit.

[2] Ср.: Лейбниц. *«Теодицея»*. § 414–416: в этом поразительном тексте, который кажется нам одним из истоков всей модернистской литературы, Лейбниц описывает «случайные будущие», как сумму отсеков, образующих хрустальную пирамиду. Так, в одном отсеке Секст не отправляется в Рим и возделывает свой сад в Коринфе; в другом отсеке он становится царем во Фракии; но в третьем он едет в Рим и захватывает власть... Заметим, что этот текст предстает в виде крайне сложного и запутанного повествования, хотя и притязает на спасение Истины: вначале это диалог Валлы с Антонием, затем в него вставляется другой диалог, между Секстом и оракулом Аполлона, на смену которому приходит третий диалог, на этот раз между Секстом и Юпитером, а тот уступает место встрече Теодора с Палладой, по окончании которой Теодор просыпается.

[3] Борхес, *«Проза разных лет»*, «Сад расходящихся тропок», пер. Б. Дубина, М., «Радуга», 1984.

Отсюда проистекает новый статус повествования: повествование перестает быть правдивым, т. е. притязать на истинность, и становится сугубо фальсифицирующим. Это вовсе не «каждому своя истина», не переменный характер содержания. Это некая потенция ложного, заменяющего и свергающего форму истинности, поскольку оно постулирует одновременность несовозможных настоящих, или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых. Описание кристаллического типа уже добралось до неразличимости реального и воображаемого, но сответствующее ему фальсифицирующее повествование делает еще один шаг вперед и располагает в настоящем необъяснимые различия, а в прошлом – неразрешимые альтернативы между истинным и ложным. Правдивый человек умирает, вся истинностная модель рушится в пользу новой разновидности повествования. Мы еще не говорили об авторе, внесшем в разработку проблемы существеннейший вклад: это Ницше, который в термине «воля к власти» заменяет форму истинного потенцией ложного и разрешает кризис истины, стремится раз и навсегда урегулировать его, но, в отличие от Лейбница, в пользу ложного и его художественной и творческой потенции...

И в романе, и в кинематографе творчество Роб-Грийе свидетельствует о потенции ложного, как о принципе производства образов. И это не просто принцип рефлексии или осознания типа: «Внимание! Это всего лишь кино». Это источник вдохновения. Образы следует производить так, чтобы прошлое не оказывалось с необходимостью истинным или чтобы из возможного происходило невозможное. Когда Роб-Грийе пользуется деталью, вносящей в образ элемент лжи (например, герой фильма *«Лгущий человек»* не должен носить один и тот же костюм и галстук по прошествии стольких лет), мы понимаем, что потенция ложного представляет собой еще и наиболее обобщенный принцип, обусловливающий всю совокупность отношений в рамках непосредственного образа-времени. В одном мире двое персонажей знакомы друг с другом, в другом мире они незнакомы, в третьем первый знаком со вторым, в четвертом, наконец, – второй с первым. Или же если двое персонажей друг друга предают, то, может быть, первый предает второго, или ни один не предает другого, или первый и второй – один и тот же персонаж, предающий сам себя под разными именами: в противоположность тому, что полагал Лейбниц, все эти миры принадлежат к одной и той же вселенной и образуют модификации одной и той же истории. Повествование перестает быть правдивым и уже не выстраивает в цепочку реальные (сенсомоторные) описания. Процессы происходят одновременно: описание становится собственным объектом, а повествование делается временн*ым и* фальсифицирующим. Формирование кристалла, сила времени и потенция ложного находятся в отношениях строгой взаимной дополнительно-

сти и непрестанно друг друга имплицируют, как новые координаты образа. Тут нет ни малейших ценностных суждений, поскольку этот новый режим не менее, чем старый, производит свои готовые формулы, рецепты, трудоемкие и ни к чему не ведущие процессы, неудачи, произвол, а также «подержанный товар», который нам представляют как шедевры. Интересным здесь является именно новый статус образа, новый тип описания-повествования в той мере, в какой он вдохновляет совершенно непохожих друг на друга великих режиссеров[1]. Резюмировать сказанное можно в утверждении, что фальсификатор становится прямо-таки персонажем кино: уже не преступник, не ковбой, не социально-психологический либо исторический герой, не власть имеющий (как это было в образе-действии), а просто-напросто фальсификатор, и все это в ущерб любому действию. Если недавно фальсификатор мог существовать в определенно-личностной форме, например, лжеца или предателя, то теперь его фигура достигает беспредельных масштабов и накладывает отпечаток на целые фильмы. Он сразу – и человек чистых описаний, и производитель образа-кристалла, неразличимости реального и воображаемого; он попадает в кристалл и показывает непосредственный образ-время; он порождает неразрешимые альтернативы, необъяснимые различия между истинным и ложным, и тем самым навязывает некую потенцию ложного, как адекватную времени, в противовес любой форме истинного, которая дисциплинировала бы время. *«Лгущий человек»* – один из прекраснейших фильмов Роб-Грийе, и речь в нем идет не о локализованном лжеце, а о нелокализуемом и хроническом фальсификаторе, находящемся в парадоксальных пространствах. Представляется также, что в творчестве Рене *«Ставиский»* не проходной фильм, и даже если он не является важнейшим, то в нем ключ к тайнам других, что немного напоминает *«Узор на ковре»* Генри Джеймса. У Годара также можно найти фильм еще более второстепенный, но все же фундаментальный, поскольку в систематизирующей и компактной форме в нем представлено то, чем непрерывно вдохновлялось творчество этого режиссера, – потенция ложного, которую Годар сумел навязать как новый стиль и которая следует от чистых описаний к фальсифицирую-

---

[1] Ср.: Bergala Alain. »Le vrai, le faux, le factice». *«Cahiers du cinéma»,* no. 351, septembre 1983. Автор изобличает готовые формулы, проистекающие из этого нового образного режима (и, очевидно, у каждого режима образов могут быть весьма быстро обнаруживаемые подделки). Бергала предлагает следующий критерий: необходимо, чтобы декор не оставался мертвым и не притязал на самоценность, но выстраивался в одну цепь с фальсифицирующим повествованием, каковое, в свою очередь, должно быть не произвольным, но необходимым. Уже в связи с творчеством Уэллса он назвал один «набор» образов «потенциями ложного» (*«Orson Welles, Cahiers du cinéma»,* p. 69). Можно обратиться к важной статье Паскаля Бонитцера «L'art du faux : métamorphoses» (*«Raoul Ruiz, Cahiers du cinéma»*).

щему повествованию, при отношениях, характерных для непосредственного образа-времени: это *«Великий мошенник»*, вольная интерпретация великого романа Германа Мелвилла[1]. *«Лгущий человек»* и *«Ставиский»*, так же, как и *«Великий мошенник»*, составили упрощенный, грубоватый, провоцирующий, недопонятый, плохо замеченный и не нашедший отклика манифест нового кино.

Правдивое повествование развивается органично, согласно закономерным связям в пространстве и хронологическим отношениям во времени. Разумеется, «иные места» могут соседствовать со «здешними», а стародавнее время – с настоящим; но эта изменчивость мест и эпох не ставит под вопрос отношения и связи, а скорее определяет их условия и элементы, так что повествование имеет в виду расследование или свидетельства, соотносящие его с истиной. Следователь и свидетели могут выступать даже как эксплицитные и самостоятельные фигуры, что происходит в чисто «судебных» фильмах. Но – явно или нет – повествование всегда соотносится с некоей *системой суждения*: даже когда оправдание дает повод для сомнения, или же когда виновный является таковым лишь в силу стечения обстоятельств. Фальсифицирующее же повествование, напротив, уклоняется от этой системы, оно нарушает систему суждения, ибо потенция ложного (а не ошибка или сомнение) охватывает и следователя, и свидетеля, равно как и предполагаемого виновного. «В фильме *“Ставиский”* свидетельства появляются еще при жизни опровергающего их персонажа. Затем в самих этих свидетельствах возникают другие свидетельства, и говорят они уже о покойнике»[2]. Объясняется это тем, что сами элементы непрестанно обмениваются с отношениями времени, в которые входят, а условия – с их связями. Повествование непрерывно видоизменяется и в целом, и в каждом из собственных эпизодов, но не сообразно субъективным вариациям, а в соответствии с несогласованными местами и дехронологизированными моментами. У этой новой ситуации есть глубинное обоснование: в противоположность форме истинного, которая является унифицирующей и тяготеет к идентификации персонажа (к его обнаружению или же попросту к его связности), потенция ложного неотделима от несводимой множественности. Формула «Я – это другой» заменила формулу Я=Я.

Потенция ложного существует лишь в аспекте некоей серии потенций, всегда отсылая одни из них к другим и проводя одни внутрь

---

[1] Роман Мелвилла *«Доверенное лицо»* был переведен Анри Тома под заглавием *«Le grand escroc»*, Ed. de Minuit (данное выражение встречается у Мелвилла). Короткий фильм Годара (1964) стал частью сериала под названием *«Наиболее блестящие мошенничества в истории»*. Раскадровка этого фильма была опубликована в: *«Avant-scène du cinéma»*, no. 46.

[2] I s h a g h p o u r. *«D'une image a l'autre»*. Médiations, p. 206.

других. В результате выходит, что следователи, свидетели, невинные и виновные герои становятся причастными к одной и той же потенции ложного, воплощая на каждом этапе повествования различные ее степени. И даже «правдивый человек в конце концов приходит к пониманию того, что он только и делал, что лгал», как сказал Ницше. Следовательно, фальсификатор неотделим от целой цепи фальсификаторов, в которых он превращается. Не бывает единственного в своем роде фальсификатора, и если фальсификатор что-либо изобличает, то всего лишь то, что за ним скрывается другой фальсификатор, даже если это государство, как в финансовых операциях из *«Ставиского»* или *«Великого мошенника»*. Правдивый человек находится у одного конца цепи, а художник, образующий энную степень ложного, – у другого. У повествования же нет иного содержания, кроме выявления этих фальсификаторов, их скольжения друг к другу, их метаморфоз. В литературе и философии два величайших текста, выстраивающих такого рода цепи фальсификаторов, или такие серии потенций, – это последняя книга *«Заратустры»* у Ницше и роман Мелвилла *«Великий мошенник»*. В первой говорится о «многих криках» Сверхчеловека, встретившегося с гадателем, с двумя королями, с человеком с пиявкой, с чародеем, с последним Папой, с самым безобразным из людей, с добровольным попрошайкой и с тенью: все это фальсификаторы. В другой представлена серия фальсификаторов, включающая немого альбиноса, безногого негра, человека с траурной лентой, человека в сером, человека в фуражке, человека с бухгалтерской книгой, доктора-травника – и так вплоть до Космополита в пестрых одеждах, великого гипнотизера и «метафизического негодяя», причем каждый превращается в другого и все сталкиваются с «правдивыми людьми», не менее лживыми, чем они сами[1]. Годар намечает аналогичную серию, персонажами которой являются представительница «киноправды», полицейский, сам великий мошенник и, наконец, режиссер, портрет художника в феске. В фильме *«Прошлым летом в Мариенбаде»* загипнотизированная (женщина правдивая?) соотносилась с гипнотизером не иначе, как при условии обнаружения за последним еще одного гипнотизера. А все персонажи из *«Мюриэли»* в каком-то отношении фальсификаторы. У Роб-Грийе серии выстраиваются на манер *«Трансъевропейского экспресса»*: лжец Элиас

[1] Как выразился Режис Дюран (Durand), подводя итог одному из методов повествования у Мелвилла, «некто повторяет историю, которая касается другого персонажа, а тот, желая оправдаться, обращается к свидетельствам прочих персонажей, каковые являются не кем иным, как первым, но переодетым в разные костюмы. <...> Человек в фуражке усомнился в правдивости бедствий, о которых ему рассказали; и вот выходит, что эти бедствия случились с ним самим, но переодетым в разные костюмы, а рассказ о нем передал иной индивид, также представляющий собой иную версию его самого» (*«Melville, signes et métaphores»*, Age d'homme, p. 129–130).

отсылает к Еве, двойному агенту, связанному с гангстером Фрэнком, предполагающим некую организацию, которая отсылает к Жану и Марку, режиссеру и его критику, а те, в свою очередь, переходят к комиссару Лоренцу... Такая конструкция является общей для весьма разнородных фильмов, ее использовали совершенно независимые друг от друга режиссеры. Можно упомянуть фильм Уго Сантьяго *«Другие»*, созданный в соавторстве с Борхесом и Касаресом: после смерти сына книгопродавец превращается в серию фальсификаторов: в мага, в человека с перстнем, в человека с зеркалом и в самого сына, образующих всю ткань повествования, — тогда как камера перепрыгивает из одной точки в другую и работает с чистыми описаниями (опустевшая обсерватория). И форму истинного повсюду заменяют метаморфозы ложного.

А суть вот в чем: каким образом новый режим образа (непосредственный образ-время) работает с чисто оптическими и звуковыми (т. е. кристаллическими) описаниями и фальсифицирующим (т. е. чисто «хроническим») повествованием? Дело в том, что описание перестает предполагать некую реальность, а повествование — отсылать к некоей форме истинного в одно и то же время: пример — *«Документатор»* Аньес Варда: в документальном фильме описываются ситуации только оптико-звукового характера (стены, город), фабула говорит лишь об устранении истинного, а камера фиксирует бессвязные жесты героини. И, несомненно, каждый великий режиссер по-своему понимает описание, повествование и отношения между ними[1]. К тому же визуальное и речевое каждый раз вступают в новые отношения. И, как мы увидим, дело здесь в том, что вмешивается еще и третий элемент, отличающийся и от описания, и от повествования, — это рассказ. Но если придерживаться первых двух инстанций, то придется констатировать, что после новой волны подавляющее превосходство принадлежит им. Неореалистическая революция еще сохраняла уважение к каким-то формам истинного, хотя и сильно их обновила, а некоторые режиссеры в ходе своей эволюции от них избавились (Феллини и даже Висконти). Однако новая волна намеренно порвала с формами истинного и заменила их жизненными потенциями, возможностями кинематографа, которые считаются более глубокими. Если мы будем искать, откуда возникла новая волна, или попытаемся найти влияние Годара в некоторых совсем недавних фильмах, то немедленно обнаружим черты, которых достаточно для определения наиболее очевидного аспекта. В *«Лжебеглецах»* Бергала и Лимозена излагается история человека в автомобиле, который нечаянно задавил другого и спасся бегством; затем он предпринимает расследование, все ближе узнавая дочь своей жертвы, и при

[1] К примеру, у Роб-Грийе роль описаний играют эротические сцены, стремящиеся к неподвижности (связать, привязать женщину), а вот повествование использует всевозможные транспортные средства как источники ложного движения.

этом никто не знает, чего он хочет. Но повествование развивается не органическим путем, а скорее так, как если бы бегство виновного в дорожно-транспортном происшествии скользило вдоль некоей цепи, каждый раз претерпевая метаморфозы, встречая персонажей-фальсификаторов, каждый из которых, в свою очередь, действует как лжебеглец (всего их восемь), – до того момента, как происшествие обращается в другую сторону, и изначальный свидетель, в свою очередь, становится преступником, а последний беглец с места преступления умирает в снегу, – тогда как круг замыкается телефонным звонком, в котором об этой последней смерти сообщают первому персонажу. Это фальсифицирующее повествование то и дело прерывается странными сценами, у которых нет иной функции, кроме чисто описательной: мужчина звонит девушке, ухаживающей за маленьким ребенком, исключительно ради того, чтобы она описала ему квартиру, в которой находится; затем он просит девушку, чтобы она пришла навестить его, и все это просто так, ибо, строго говоря, навещать некого, поскольку в этот момент вместе с подругой он собирается войти в кинотеатр; девушка же отвечает ему «услугой за услугу» и просит оставаться дома, а сама, в свою очередь, попросту идет гулять с подругой. Фильм Дуайона *«Пиратка»* снят совершенно иначе, но основа у него та же: любовь между тремя персонажами, которые хотят, чтобы их «судили», но в итоге встречают лишь взгляд девочки с чисто описательной функцией и попадают в интригу, начатую детективом, которого, в свою очередь, занимает вопрос, какую историю он может из всего этого извлечь. Страсть становится существеннейшим элементом такого кинематографа, поскольку, в отличие от фильмов действия, он связывает фальсифицирующие повествования с чистыми описаниями.

Если и существует единство в новом немецком кино, то есть общее между Вендерсом, Фассбиндером, Шмидом, Шрётером и Шлёндорффом, то оно (как результат войны) заключается также в непрестанно варьируемом типе связи между своими элементами: пространства, сведенные к собственным описаниям (города-пустыни или непрерывно разрушающиеся объекты); непосредственный показ преследующего персонажей тяжеловесного, бесполезного и неумолимого времени; и – в промежутке между полюсами – потенции ложного, образующие ткань повествования в той мере, в какой они осуществляются в «ложных движениях». Страсть немцев превратилась в страх, но ведь страх – это и последний довод человека, его доблесть, возвещающая нечто новое, творчество как благородная страсть, происходящая от страха. Если мы поищем пример, подтверждающий сказанное, но не абсолютизирующий, то им как раз будет фильм Шлёндорффа *«Фальшивка»*: в опустошенном войной Бейруте человек, вышедший из иного прошлого и очутившийся в цепи фальсификаторов, отчужденно смотрит на движение автомобильных дворников.

Семиология лингвистического типа, семиокритика сталкивалась с проблемой фальсифицирующего повествования в ходе обильных и сложных исследований «диснарратива»[1]. Но поскольку такая семиология отождествляла кинематографический образ с высказыванием, а любую последовательность – с обобщенным повествованием, различия между типами повествования могли происходить только от формирующих их языковых процессов с интеллектуальной структурой, лежащей в основе образов. Конституирующими же элементами этой структуры считались синтагма и парадигма, взаимодополнительные друг другу, но поставленные в такие условия, при которых в повествовании традиционного типа вторая оставалась «слабой» и неопределенной, и лишь первая играла решающую роль (Кристиан Метц). А коль скоро это так, – стоит парадигме сделаться сутью структурного порядка, а структуре – стать «серийной», как повествование утрачивает аккумулятивный, однородный и отождествляемый характер, объясняющийся приматом синтагмы. Мы вышли за рамки «великой синтагматики», Великая Дева мертва и ниспровержена, и микроэлементы подтачивают ее или способствуют тому, чтобы она произвела потомство. Могут возникать синтагмы новых типов (например, «проективные синтагмы» Шато и Жоста), но они свидетельствуют, что преобладает теперь не синтагма. Кино всегда нарративно (повествовательно), его нарративность непрерывно возрастает, – но оно является диснарративом в той степени, в какой в повествование вмешиваются повторения, перемена мест и преобразования, подробно объяснимые новой структурой. Тем не менее чистая семиотика не может следовать по пути такой семиологии, поскольку не существует повествований (или же описаний), которые были бы «данностями» образов. Разнообразные типы повествования невозможно истолковать с помощью аватар означающего или через состояния языковой структуры, предположительно лежащей в основе образов вообще. Они отсылают лишь к ощутимым формам образов и соответствующим чувственным знакам, не предполагающим никакого повествования, однако из них проистекает «скорее тот, нежели иной» его тип. Ощутимые типы невозможно заменить языковым процессом. Именно в этом смысле фальсифицирующее повествование зависит непосредственно от образа-времени, опсигнумов и хроносигнумов, тогда как традиционная речь отсылает к различным формам образа-движения и к сенсомоторным знакам.

---

[1] Именно в этом вопросе последователи Кристиана Метца внесли важные семиологические изменения, касающиеся «современного кино»: о диснарративе у Роб-Грийе (создавшего сам термин), ср.: Chateau et Jost. *«Nouveau cinéma nouvelle sémiologie»*, а также Gardies: *«Le cinéma de Robbe-Grillet»*. По поводу творчества Рене можно обратиться к коллективному труду, посвященному фильму *«Мюриэль»*, Galilée (M. Marie, M.C. Ropars, C. Baiblé).

2

Первым, кто выделил непосредственный образ-время и наделил образ потенцией ложного, был Орсон Уэллс. Без сомнения, два этих аспекта тесно взаимосвязаны, однако современные критики придавали все большее значение именно второму, нашедшему свою кульминацию в *«Истинах и иллюзиях»*. В творчестве Уэллса присутствует своего рода ницшеанство, как если бы он позаимствовал основные пункты критики истины у Ницше: «истинного мира» не существует, а если бы он существовал, то был бы недоступен и невоскрешаем, а если бы он был воскрешаем, то оказался бы бесполезным и излишним. Подлинный мир предполагает «правдивого человека», стремящегося к истине, – но мотивы его поведения могут быть странными, например, месть, как если бы в нем крылась другая сущность: Отелло и вправду стремится к истине, но из ревности или, что еще хуже, из мести, а Варгас, правдивый человек par excellence, долго роется в архивах, накапливая улики против врага, и потому кажется, что он безразличен к судьбе собственной жены. Правдивый человек, наконец, желает ни больше ни меньше, как судить жизнь; он выдвигает высшую ценность, благо, от имени которого он получает эту возможность; у него прямо-таки жажда осуждения, и в жизни он видит зло, вину, которую необходимо искупить: таково моральное происхождение понятия истины. Подобно Ницше, Уэллс непрестанно боролся с системами суждения: не существует ценности выше жизни; жизнь не следует ни судить, ни оправдывать; она невинна, ей присуща «невинность становления» по ту сторону добра и зла...[1]

Эта проблема суждения столь же не чужда кинематографу, сколь и театру, и претерпела сложную эволюцию. Начиная с экспрессионизма, метафизику истинного (найти истину в свете искупления) формирует борьба добра и зла, воплощенная в борьбе света и тьмы. Уникальным является положение Ланга, поскольку зло он исследовал в человеческом, а уже не в фаустовском измерении, – будь то в форме гипнотического гения (Мабузе), или же в виде неодолимого импульса (*«М»*). Проблема истины, т. е. суда и суждения, внезапно обнаружила всю свою двойственность: М попадает под суд воровской малины, которая едва ли руководствуется истиной. Эволюция воззрений Ланга ускоряется, когда режиссер оказывается в Америке и там сталкивается с жанром чисто судебных фильмов, представление о которых ему предстояло обновить. Здесь дело уже не просто в трудностях расследования и вынесения приговора, то и дело мешающих процессу установления истины (как в *«Двенадцати разгневанных мужчинах»* Люмета). У Ланга, как и у Преминджера, под со-

---

[1] В большинстве интервью Уэллса критика понятия истины сочетается с невозможностью судить человека и жизнь. Ср.: G i l i J e a n, »Orson Welles ou le refus de juger». *«Orson Welles. Etudes cinématographiques»*.

мнение поставлена сама возможность суждения. Ланг словно бы утверждает, что истины больше нет, а существуют лишь разновидности кажимости. Ланг американского периода становится крупнейшим режиссером, изображающим кажимость, фальшивые образы (отсюда – эволюция Мабузе). Все имеет лишь внешнюю сторону; тем не менее, это новое состояние преобразует систему суждения, но не устраняет ее. На самом деле внешность есть то, что само себя выдает; величайшими моментами в фильмах Ланга являются те, когда персонаж невольно обнаруживает свои намерения. Внешность обманчива, однако не потому, что она уступает место более глубокой истине, но попросту из-за того, что она обнаруживает неистинность самой себя: персонаж совершает промах, сообщая, что знает имя жертвы (*«Неправдоподобная истина»*) или немецкий язык (*«Палачи тоже умирают»*). В таких условиях остается возможным возникновение новых кажимостей, по отношению к которым первые будут подсудными и судимыми. Участники Сопротивления, к примеру, нанимают лжесвидетелей, чтобы те обрекли на осуждение со стороны гестапо предателя, знающего немецкий язык. Итак, система осуждения претерпевает существенное преобразование, ибо оно выносится в условиях, определяющих отношения,от которых зависит кажимость: Ланг изобретает релятивизм в духе Протагора, когда суждение выражает «наилучшую» точку зрения, т. е. отношение, при котором кажимость получает возможность обернуться к выгоде некоего индивида или же какой-то наивысшей гуманности (суждение как «отмщение» или перемещение кажимостей). Тут ясна суть всех недоразумений между Лангом и Брехтом, понятно, как они сотрудничали. У Ланга, как и у Брехта, суждение уже невозможно выносить непосредственно в рамках образа, и выносится оно со стороны зрителя, которому предоставляются условия и возможность судить сам образ. Но то, что у Брехта основывалось на реальности противоречий, у Ланга, напротив, основано на относительности кажимости[1]. Если систему суждения внезапно постигает кризис, она все же сохраня-

---

[1] Ланг и Брехт вместе работали над фильмом *«Палачи тоже умирают»*, но сотрудничество это предстает в весьма двусмысленном свете. Например, в начале фильма ставится вопрос о том, имеют ли право участники Сопротивления компрометировать своих соотечественников, поскольку нацисты арестовывают и убивают невинных заложников: девушка умоляет участника Сопротивления изобличить самого себя, чтобы спасти ее отца, взятого в заложники. Но проходит не так много времени, и она без колебаний принимает жертву со стороны некоей торговки, которая отказывается донести на нее саму. Здесь мы видим чисто брехтовский процесс, когда зритель вынуждается к осознанию определенной проблемы или противоречия и к разрешению их в соответствии с собственными принципами (остранение). Творчеству же Ланга присущ совсем иной метод: он делает акцент на способе, каким персонаж самого себя выдает, и притом так, что мы можем противопоставить одной кажимости другие, находящиеся с ней в самых разнообразных отношениях (не только доносчик по неловкости запутывается в показаниях, но еще и участник Сопротивления оставляет у себя на губах следы помады, притом – на этот раз – чересчур тщательно, чтобы намекнуть на любовную сцену). Два процесса могут смешиваться и приводить к одному и тому же, но они крайне далеки друг от друга.

ется в преобразованном виде, – как у одного, так и у другого. Совершенно иначе у Уэллса (который хотя и снял фильм в духе Ланга, однако сам не любил своего произведения: в *«Постороннем»* персонаж выдает самого себя). У Уэллса система суждения становится определенно невозможной, особенно для зрителя. Разграбление суда в фильме *«Леди из Шанхая»*, и особенно беспредельная наглость приговора в *«Процессе»* говорят об этой новой стороне. Уэллс непрестанно создает неподсудных персонажей; судить их нельзя, и они ускользают от любого возможного суждения. Если рушится идеал истины, то отношений кажимости становится недостаточно для того, чтобы сохранить возможность суждения. Как говорил Ницше, «одновременно с истинным миром мы отменили и мир кажимостей...».

Что же остается? Остаются тела, которые являются силами, и ничем иным. Но сила уже не соотносится с каким бы то ни было центром, равно как и не сталкивается с какими бы то ни было препятствиями или средой. Она сталкивается лишь с другими силами, она соотносится с иными силами, на которые действует сама или же они действуют на нее. Власть (или потенция; то, что Ницше называет «волей к власти», а Уэллс – «характером») представляет собой возможность воздействовать и получать воздействие, взаимоотношения одной силы с другими. Эта возможность всегда выполняется, а взаимоотношения всегда осуществляются, хотя и переменным способом и в зависимости от имеющихся сил[1]. Мы уже предощущаем, что и короткий, рубленый или дробленый монтаж, и длительный план-эпизод служат одной и той же цели. Первый представляет последовательность тел, каждое из которых реализует собственную силу или же претерпевает воздействие силы другого тела: «каждый план демонстрирует некий удар или контрудар, удар полученный или же удар нанесенный»[2]. Другой одновременно показывает совокупность отношений сил во всей ее изменчивости и нестабильности, при размножении центров и изобилии векторов (сцена допроса в *«Печати зла»*)[3]. Как с одной, так и с другой стороны мы

---

[1] О телах-силах, ср.: Kral Petr. »Le film comme labyrinthe». *«Positif»*. no. 256, juin 1982, а также Narboni Jean «Un cinéma en plongée». *«Orson Welles, Cahiers du cinéma»* (Нарбони сопоставляет «характер» по Уэллсу с ницшеанской волей к власти).

[2] Интервью Уэллса в *«Cahiers du cinéma»*, р. 42, по поводу битвы в *«Фальстафе»*. Аналогично этому, рубленый монтаж в *«Леди из Шанхая»* вызвал следующую мысль Дидье Гольдшмидта: планы не выстраиваются в цепь, а бросаются друг на друга, «серии "прямая – обратная перспектива", данные очень крупным планом, в особенности те, где присутствуют О'Хара и Кросби, раскачивают весы образа слева направо, движения резко прерываются; все стремится к тому, чтобы высвободить некую *энергию*, обусловливающую едва ли не единственное в своем роде пластичное восприятие фильма» (*«Cinématographe»*, no. 75, février 1982, p. 64).

[3] Ср. подробные анализы *«Печати зла»*, сделанные Робином Вудом (*«Positif»*, no. 167, mars 1975): «каждый из двоих (то Варгас, то Куинлэн) господствует в кадре, либо оба занимают целый образ в эфемерном и хрупком равновесии».

видим столкновение сил в образе или столкновение образов между собой. Порою короткий монтаж воспроизводит план-эпизод с помощью раскадровки, как в сцене битвы из *«Фальстафа»*, или же план-эпизод производит короткий монтаж посредством непрерывного рекадрирования, как в *«Печати зла»*. Мы видели, как Рене достигал этой дополнительности иными средствами.

Означает ли это, что в жизни все представляет собой вопрос взаимодействия сил? Да, если мы будем иметь в виду, что соотношение сил не является количественным, но непременно подразумевает определенные «качества». Существуют силы, умеющие отвечать другим силам лишь единообразно и в одной, неизменной, форме: так, скорпион из фильма *«Мистер Аркадин»* только и умеет, что жалить, и жалит лягушку, несущую его по воде, с риском утонуть самому. Значит, во взаимоотношениях между силами присутствует изменчивость: ведь укус скорпиона, направленный против лягушки, оборачивается против него самого. И все-таки скорпион – это такая сила, которая уже не может претерпевать метаморфозы в зависимости от того, на что она воздействует, и от того, что воздействует на нее. Баннистер – это большой скорпион, который только и умеет, что жалить. Аркадин только и умеет, что убивать, а Куинлэн – подтасовывать улики. Таков тип исчерпанной силы: даже оставаясь в количественном отношении весьма значительной, она теперь в состоянии только разрушать и убивать, в конце концов убивая саму себя. Тут-то она и обнаруживает нечто вроде центра, но он совпадает с ее смертью. Сколь бы значительной она ни была, она является исчерпанной, поскольку уже не может трансформироваться. Следовательно, она идет на убыль, свидетельствует об упадке и вырождении: это телесная немощь, т. е. тот самый пункт, где «воля к власти» становится не более чем желанием господства, бытием-к-смерти; она жаждет собственной смерти при условии, что та придет через смерть других. Уэллс создает массу образов всемогущих импотентов: это и Баннистер с его протезами, и Куинлэн со своей тростью, и Аркадин, без своего самолета охваченный паникой, и Яго, импотент par excellence[1]. Эти мстители мстят иначе, нежели правдивые люди, притязающие на то, чтобы судить жизнь во имя высших ценностей. Они же, наоборот, считают себя *высшими людьми*, претендующими на то, чтобы судить жизнь от их собственного имени, как им заблагорассудится. В то же время разве не один и тот же дух мести управляет и Варгасом, правдивым человеком, который осуждает, ссылаясь на законы, но также и его

---

[1] О »немощи» персонажей Уэллса, а также о «цене, которую приходится платить за осуществление устной и письменной власти», ср.: Chion Michel. *«Cahiers du cinéma»*, p. 93. Аналогично этому, сексуальная импотенция, которую предполагают у Яго, не является ни мотивом, ни объяснением, но отсылает на более глубинный уровень к некоему состоянию или качеству жизни (Marienstras. «Orson Welles interprète et continuateur de Shakespeare». *«Positif»*, no. 167).

двойником, Куинлэном, присвоившим себе право судить без закона; Отелло, человеком долга и доблести, но также и его двойником, Яго, которого толкает к мести его собственная извращенность? Дух мести, свойственный разным персонажам, представляет собой именно то, что Ницше называл стадиями нигилизма. За фасадом правдивого человека, судящего жизнь с позиций так называемых высших ценностей, скрывается больной, «больной изначально», и он судит жизнь с точки зрения собственной болезни, своего вырождения и истощения. Однако не лучше ли он правдивого человека, ведь больная жизнь – это пока еще жизнь, она противопоставляет жизни скорее смерть, нежели «высшие ценности»... Ницше говорил, что за правдивым человеком, который судит жизнь, скрывается больной, и больной самой жизнью. А Уэллс добавляет: за фасадом лягушки, правдивого животного par excellence, кроется скорпион, животное, «больное изначально». Первая – идиотка, второй – негодяй[1]. Тем не менее эти утверждения дополняют друг друга, как две фигуры нигилизма или же воли к власти.

Не восстановить ли хоть какую-то систему суждения? О Куинлэне, Аркадине и прочих Уэллс непрестанно говорит, что «с моральной точки зрения презирает их» (даже не презирая их «по-человечески», поскольку они находятся на стороне *жизни*)[2]. Однако речь идет не о том, чтобы судить жизнь от имени высшей инстанции, будь то благо или истина; речь, напротив, идет об оценке любого бытия, всякого действия и претерпевания, и даже всех ценностей, исходя из подразумеваемого ими отношения к жизни. Аффект как имманентная оценка занимает место суждения как трансцендентной ценности: «я люблю или я ненавижу» вместо «я сужу». Ницше, уже заменивший суждение аффектом, предупредил читателей: по ту сторону добра и зла все же не означает *по ту сторону хорошего и дурного*. Это дурное представляет собой исчерпанную и вырождающуюся жизнь, которая тем ужаснее, чем более способна к распространению. А вот хорошее – это жизнь на подъеме, брызжущая через край, умеющая преображаться и претерпевать метаморфозы сообразно встречаемым ею силам; та, что в сочетании с ними обретает непрерывно растущую мощь, постоянно увеличивая жизненную потенцию и открывая все новые «возможности». Разуме-

---

[1] Ср.: Интервью в: Bazin. *«Orson Welles»*. Ed. du Cerf, p. 178. Лягушка – правдивое животное, поскольку она верит в пакты и договоры. Но на самом деле между «партнерами» нет ничего, кроме флуктуации («Вы говорите так, будто между нами существует какое-то соглашение, – но ведь нет, здесь мы партнеры», *«Печать зла»*). Разумеется, Уэллс начинает с утверждения о том, что лучше судить от имени высших ценностей, нежели «как кому заблагорассудится» (p. 154). Однако чуть дальше он добавляет, что и одно, и другое одинаково отвратительно (p. 160).

[2] Это основная проблема, о которой его спрашивал Базен. Уэллс охотно признает «двойственность» своей позиции: ему не свойственна ясность Ницше, хотя суждение его вращается вокруг той же темы, «аристократической морали».

ется, в первом ровно столько же истины, сколько и во втором; в обоих нет ничего, кроме становления, а становление – это потенция ложного в жизни, или воля к власти. Но хорошее и дурное, т. е. благородное и подлое, существуют. Физики считают, что благородная энергия – это энергия, способная трансформироваться, а вот подлая энергия на это не способна. И тут, и там присутствует воля к власти, но теперь она становится не более чем желанием господствовать среди исчерпанного становления жизни, – тогда как в становлении, брызжущем жизнью, она представляет собой желание артистическое, «дарящую добродетель», создание новых возможностей. Так называемые высшие люди – это люди подлые и дурные. У добра же одно имя, и это «щедрость», черта, посредством которой Уэллс дает определение своему любимому персонажу, Фальстафу, – но ведь эта же черта является доминирующей в вечных намерениях Дон-Кихота. Если становление – это потенция ложного, то хорошее, щедрое и благородное есть то, что возводит ложное в энную степень, или же возвышает волю к власти до воли артистической. Фальстаф и Дон-Кихот могут казаться пустозвонами или жалкими людьми, которых обогнала История; и все же они имеют опыт в метаморфозах жизни и противопоставляют Истории становление. Несоизмеримые с каким бы то ни было суждением, они обладают невинностью становления[1]. И, несомненно, становление невинно всегда, даже в преступлении, даже в жизни, исчерпанной в той мере, в какой она все еще представляет собой становление. Но лишь хорошее позволяет жизни исчерпать себя в большей степени, чем само исчерпывает жизнь, ибо оно всегда служит возрождению и творческому преображению. Из становления оно творит некое Бытие, и весьма протеическое, непрестанно меняющееся, а уже не падает в небытие с высоты бытия однообразного и неизменного. Таковы два состояния жизни, противостоящие друг другу в рамках имманентного становления, а уже не инстанции, претендующей на высшее положение по отношению к становлению – ради того ли, чтобы судить жизнь, либо для того, чтобы ее присваивать и разными способами исчерпывать. В Фальстафе и Дон-Кихоте Уэллс видит «доброту» жизни самой по себе, странную доброту, возвышающую живые существа до уровня творчества. В этом-то смысле и можно вести речь о подлинном или спонтанном ницшеанстве у Уэллса.

Но ведь в становлении земля утратила какой бы то ни было центр, и не только внутренний: у нее уже нет центра, вокруг которого она могла бы вращаться. У тел больше нет центра, кроме центра их смерти, возникающего при их исчерпанности и воссоединении с землей, чтобы подвергнуться в ней распаду. У силы больше нет центра как раз от-

---

[1] Вот лирические декларации Уэллса о жизнелюбивой доброте Фальстафа: «он – сама доброта, это персонаж, в которого я верю более всего <...>; его доброта подобна хлебу и вину» (Entretien, *«Cahiers du cinéma»*, p. 41; а также Marienstras, p. 43).

того, что она неотделима от собственного отношения к другим силам: и тогда, как писал Дидье Гольдшмидт, короткие планы начинают непрестанно раскачиваться то вправо, то влево, в той степени, в какой план-эпизод вызывает хаотическое мерцание исчезающих центров (начальные кадры *«Печати зла»*). Гири потеряли центры равновесия, вокруг которых они распределяют собственный вес; массы утратили центры тяжести, вокруг которых они упорядочиваются; у сил исчезли динамические центры, вокруг которых они организуют пространство; даже у движений пропали центры вращения, вокруг которых они развертываются. Мы видим у Уэллса мутацию, в такой же степени кинематографическую, что и метафизическую. Ибо то, что противопоставляет себя идеалу истины, движением не является: движение остается абсолютно сообразным истинному до тех пор, пока оно обладает некими инвариантами: точкой тяжести движущегося тела, привилегированными точками, через которые оно проходит; фиксированными точками, по отношению к которым оно происходит. Вот почему образ-движение по самой своей сути «подлежит юрисдикции» следствий истины, на которые он ссылается, пока движение сохраняет свои центры. А именно это мы и пытаемся утверждать с первых же страниц нашего исследования: кинематографическая мутация начинает происходить в тот момент, когда аберрации движения наделяются независимостью, т. е. когда движущиеся тела и движения утрачивают свои инварианты. В таких случаях происходит переворачивание, при котором движение перестает притязать на истину, а время – подчиняться движению: оба процесса являются одновременными. ***Движение, в основе своей децентрированное, становится лжедвижением, а время, в основе своей свободное, превращается в потенцию ложного, которая теперь реализуется в лжедвижении*** (Аркадин всегда тут как тут). Представляется, что Уэллс первым пробил ту брешь, через которую впоследствии хлынули неореализм и новая волна, но совсем другими средствами. Посредством своей концепции тел, сил и движения Уэллс построил мир, утративший какой бы то ни было движущий центр или центр «конфигурации»: Землю.

И все-таки, как мы видели, в фильмах Уэллса какие-то существенные центры сохранились (именно этим, кстати, Уэллс отличается от Рене). Тут как раз уместно дать оценку тому радикальному изменению, которому Уэллс подверг само понятие центра. Проблема глубины привела к очередному преобразованию живописи в XVII веке. Возможно, фильмы Уэллса также сумели воссоздать для нужд нашего современного мира преобразование мировоззрения, впервые происшедшее в этот давний век. Если следовать превосходному анализу Мишеля Серра, XVII век был не «классической» эпохой идеала истины, но барочным столетием по преимуществу, хотя и неотделимым от того, что называют классикой; истина в этом веке претерпела определяющий кризис. Перестала существовать проблема, что является центром – солнце или

земля, зато впервые важнейшим стал вопрос: «Есть ли вообще какой-то центр или же его нет?» Обрушились все центры – и тяжести, и равновесия, и силы, и вращения, словом, центры конфигурации. И тогда-то произошла реставрация центров, но за счет глубокого изменения, великой эволюции наук и искусств. С одной стороны, центр стал *чисто оптическим*, простой точкой зрения. Этот «перспективизм» ни в коем случае не определяется вариативностью внешних точек зрения на предположительно неизменный объект (ведь идеал истинного сохранился). Здесь же, напротив, точка зрения считалась постоянной, однако она всегда была интериорна по отношению к различным объектам, которые, следовательно, представали как метаморфозы одной и той же вещи в процессе становления. Именно *проективная геометрия* поставила взгляд в точку вершины конуса и дала нам проекции, столь же переменные, как и плоскости сечения: окружность, эллипс, гиперболу, параболу, точку и прямые, так что в предельном случае сам предмет стал не более чем связностью собственных проекций, собранием или серией своих метаморфоз. Перспективы и проекции суть то, что не является ни истиной, ни мнимостью.

И все же этот новый перспективизм еще не дает нам средства для установления подлинного продвижения вперед в фигурах, описываемых таким способом, а также не позволяет располагать объемы ступенчато в плоских сечениях. С другой стороны, с ним следует сочетать *теорию теней*, являющуюся в каком-то смысле обратной для проективной теории: источник света теперь располагается в точке вершины конуса, проецируемое тело становится непрозрачным, а проекции производятся с помощью теневых объемных или плоскостных участков[1]. Эти два аспекта и формируют «архитектуру видения». В творчестве Уэллса они занимают первостепенное место, – и они дают нам решающее основание в пользу отношений дополнительности между коротким монтажом и планом-эпизодом. Короткий монтаж показывает плоские, уплощенные образы, соответствующие перспективам и проекциям в прямом значении этих терминов, а также объясняющие метаморфозы, имманентные предмету или индивиду. Отсюда нечто вроде последовательности «номеров», весьма характерных для фильмов Уэллса: к примеру, различных свидетелей прошлого мистера Аркадина можно считать серией проекций самого Аркадина, одновременно и проецирующего их в каждый план, и являющегося мощной точкой зрения, через которую мы движемся от проекции к проекции; совершенно так же в фильме *«Процесс»* все персонажи – полицейские, коллеги, студент, консьерж, адвокат, девочки, художник и священник – образуют проективную серию одной и той же инстанции, и серия эта не существует помимо собственных метаморфоз.

---

[1] По поводу всех этих тем, ср.: Serres Michel, *«Le système de Leibniz»*. P. U. F., I, p. 151–174, II, p. 648–667.

Однако в другом аспекте план-эпизод, наделенный глубиной кадра, выразительно отмечает объемы и рельефности; теневые участки, из которых выходят тела и в которые возвращаются; оппозиции и сочетания света и тени; производящие сильное впечатление полосатые узоры, которые накладываются на тела, когда те бегут по несплошному пространству с промежутками (*«Леди из Шанхая», «Процесс»*: здесь мы видим настоящий неоэкспрессионизм, освобожденный от собственных нравственных предпосылок, как от идеала истины)[1]. Можно утверждать, что Уэллс подверг понятие центра двойному преобразованию, на котором основан новый кинематограф: центр перестал быть сенсомоторным и сделался, с одной стороны, оптическим и определяющим новый режим описания, – с другой же, светящимся и определяющим новый тип поступательного движения повествования. Дескриптивное и проективное соответствуют повествованию и туманности...

Возводя ложное в некую степень, жизнь освобождалась как от мнимостей, так и от истины: ни истинного, ни ложного, – альтернатива становится неразрешимой, – но потенция ложного, воля, имеет теперь решающее значение. Начиная с *«Леди из Шанхая»*, Уэллс упорно выводит одного и того же персонажа, фальсификатора. Но существует он не иначе как в виде серии фальсификаторов, представляющих его собственные метаморфозы, поскольку сама потенция существует лишь в виде серии потенций, служащих показателями ее степени. Всегда наличествует персонаж, которому суждено предать другого (Уэллс настаивает: принц *должен* предать Фальстафа, а Мензис – Куинлэна), так как другой – уже предатель, а предательство представляет собой взаимосвязь фальсификаторов, образующих целую серию. Сила личности самого Уэллса постоянно заставляла забывать о том, что его постоянной темой является отказ быть личностью, в духе миссис Дэллоуэй, героини Вирджинии Вульф[2]. Становление, не-

---

[1] Шарль Тессон (*«Cahiers du cinéma»*) анализирует глубину кадра как фактор нарушения равновесия, «устремления его к ложному»: это напоминает съемку скорпиона в фас, когда «самое важное не впереди, а в глубине», так что образ «начинает раскачиваться в сторону чистого *ясновидения*». В плане-эпизоде, равно как и в коротком монтаже, присутствует эффект раскачивания.

[2] Среди проектов Уэллса был сценарий *«Мечтатели»* по Исаку Динесену: певица, потерявшая голос после жестокой любовной истории, встречает в деревенском хоровом обществе маленького мальчика с точно таким же голосом; она дает ему уроки в надежде, что через три года мир снова услышит ее голос; между ней и мальчиком возникают весьма эротические отношения, толкающие мальчика на месть... Это история о предателях или фальсификаторах в манере Уэллса, но столь же важен в ней и мотив стирания личности. Исак Динесен вкладывает в уста героини почти те же слова, какие Вирджиния Вульф заставляет произнести свою миссис Дэллоуэй: «Никогда больше, Маркус, я не буду одной личностью; впредь я буду несколькими личностями». Уэллс сообщает, что отснял эту сцену, поскольку она является одним из raisons d'être для всего фильма. (Entretien, *«Cahiers du cinéma»*, p. 49, 58).

сводимое множество, персонажи и формы теперь имеют смысл лишь как преобразование одних в другие. И относится это к адскому трио из *«Леди из Шанхая»*, к странным персонажам-отражениям из *«Мистера Аркадина»*, к цепи, связывающей героев *«Печати зла»*, к беспредельным трансформациям героев *«Процесса»*, к пути лжи, по которому непрестанно идут король, его сын и Фальстаф (при том, что все трое в каком-то отношении самозванцы и узурпаторы), – и кульминацией всегда влужит сцена, в которой роли меняются. Это касается и большого сериала *«Все это правда»*, представляющего собой манифест всего творчества Уэллса и его раздумий над кинематографом. Ф – это Фальстаф, но, в особенности, – герой фильма *«Ф как фальшивка»*. Несомненно, в Уэллсе есть сознательное сродство с Германом Мелвиллом, и оно важнее, чем его менее сознательная близость к Ницше. В фильме *«Все это правда»* Уэллс выстраивает столь же многоликую и совершенную серию мошенников, как Мелвилл – в *«Доверенном лице»*, причем Уэллс как раз выступает в роли Космополита-гипнотизера. Этой большой уэллсовской серии, представляющей собою непрестанно видоизменяющуюся историю, можно подвести следующий итог: 1) показ Оджи Кадара, после которого все герои оказываются на улице; 2) показ Уэллса в роли фокусника; 3) показ журналиста, автора книги о художнике-фальсификаторе, но также и фальшивых мемуаров Хьюза, миллиардера-фальсификатора, имеющего многочисленных двойников, так что мы даже не знаем, не обманул ли журналиста он сам; 4) беседа, или «перемена местами», лжежурналиста и лжехудожника; 5) вмешательство самого Уэллса, уверяющего, что на протяжении часа зрители больше не увидят и не услышат ничего ложного; 6) Уэллс рассказывает о собственной жизни и размышляет о человеке перед Шартрским собором; 7) приключение Оджи Кадара с Пикассо, в конце которого внезапно появляется Уэллс и говорит, что вот прошел час, и теперь все детали приключения являются вымышленными[1].

Тем не менее не все индивиды одинаковы, и каждый фальсификатор наделен собственной «степенью» или потенцией ложного. Имеются среди них и правдивые люди, которые сродни вышеупомянутой лягушке, например, Варгас и Отелло или тот же Уэллс, перед Шартрским собором: они-то и ссылаются на некий истинный мир, который и сам предполагает правдивого человека. Сам по себе такой мир *недоступен и бесполезен*. Это некое подобие собора, в котором нет ничего для самого себя, ибо он создан людьми. Он не скрывается за собственным внешним видом, а, наоборот, скрывает его и выступает в роли

---

[1] За исключением мелочей, мы согласны с важной статьей Жерара Леграна об *«Все это правда»*, (*«Positif»*, no. 167). Но Легран усматривает противоречие между «волей к власти» и «заявлением об иллюзии». Мы же такового не видим, ибо воля к власти и есть жизнь как потенция ложного.

его алиби. Стало быть, за правдивым человеком скрывается фальсификатор или скорпион, и они непрестанно отсылают друг к другу. Специалист по подлинности картин благословляет подделки Вермеера, сфабрикованные Ван Мегеереном именно потому, что фальсификатор изготовил их по собственным критериям, так как он сам себе эксперт. Словом, фальсификатора невозможно свести ни к обыкновенному копировщику, ни к лжецу, поскольку то, что фальшиво, является не только копией, но уже и образцом. Не следует ли в таком случае утверждать, что даже художник, даже Вермеер или Пикассо, выступает в роли фальсификатора, так как он создает образец, работая с мнимостями, — ведь есть риск, что следующий художник сведет образец к мнимостям ради того, чтобы изготовить из них новый образец? Где заканчиваются «дурные» отношения между фальсификатором Эльмером и Пикассо и начинаются «хорошие» отношения между Пикассо и Веласкесом? Длинная цепь фальсификаторов располагается между правдивым человеком и художником. И несомненно, поэтому с таким трудом можно определить «настоящего» фальсификатора: ведь мы не принимаем во внимание ни его множественность, ни его вездесущность, а удовлетворяемся тем, что ссылаемся на историческое и в конечном счете хронологическое время. Однако все меняется с позиции времени как становления. В вину как фальсификаторам, так и правдивому человеку можно поставить их преувеличенную склонность к *форме*: у них нет ни чувства метаморфоз, ни власти над ними; они свидетельствуют об истощении жизненного порыва, о том, что их жизнь уже исчерпана. Различие между фальсификатором, экспертом и Вермеером состоит в том, что двое первых едва ли умеют изменяться. Только художник-творец возводит потенцию ложного в такую степень, которая осуществляется уже не в форме, а в трансформации. Больше нет ни истины, ни мнимости. Уже нет ни неизменной формы, ни переменной точки зрения на форму. Существует некая точка зрения, которая принадлежит вещи до такой степени, что вещь не перестает трансформироваться в становлении, являющемся самотождественным с этой точки зрения. Такова метаморфоза истинного. Художник является именно *творцом истины*, поскольку до истины невозможно добраться, ее нельзя ни найти, ни воспроизвести, а необходимо создать. Не существует иной истины, кроме творения Нового: это творчество, ведущее к неожиданному возникновению того, что Мелвилл называл «shape» в противоположность «form». (Слово shape в англ. означает, в общем-то, то же, что и form, но отсылает к нем. глаголу schaffen — «творить». — *Прим. пер.*). Искусство есть непрестанное производство *shapes*, рельефов и проекций. Правдивый человек и фальсификатор являются звеньями одной и той же цепи, однако, в конечном счете, не они проецируют, возвышают или опустошают себя: это делает художник, творец истинного именно в той точке,

где ложное возводится в последнюю степень, а эта точка – доброта и щедрость. Ницше составил список, относящийся к «воле к власти»: первым там идет правдивый человек, затем – предполагающие его и предполагаемые им разного рода фальсификаторы, большая когорта исчерпавших себя «сверхчеловеков», – но еще дальше следует новый человек, Заратустра, художник, или брызжущая через край жизнь[1]. Это всего лишь небольшой шанс – настолько вероятно, что нигилизм победит, исчерпанная жизнь – овладеет Новым с самого его возникновения, а готовые формы приведут к окаменению метаморфоз и восстановят оригиналы и копии. Хрупка потенция ложного, представленная в виде аллегории с лягушками и скорпионами. Но это единственный шанс искусства и жизни, и шанс ницшеанский, мелвилловский, бергсонианский, уэллсовский... В *«Хронополисе»* Каммлера показано, что элементам времени необходима необычная встреча с человеком, и лишь тогда состоится появление чего-то нового.

3

По ту сторону описания и повествования существует еще и третья инстанция: рассказ. Попытаемся дать ему рабочее определение подобно тому, как мы определяли прочие инстанции, т. е. не учитывая фактора речи. На наш взгляд, рассказ касается обобщенных взаимоотношений между субъектом и объектом, а также развития этих отношений (тогда как повествование имеет отношение к развертыванию сенсомоторной схемы). В этом случае модель истины находит свое полное выражение уже не в сенсомоторной связи, а в «приравнивании» субъекта к объекту. Уточним теперь, что такое субъект и объект в условиях кинематографа. Объективным условно называют то, что «ви-

---

[1] Великая теория о фальсификаторах, изобретенная Ницше, появилась в книге IV *«Заратустры»*: среди них мы узнаем государственного деятеля, служителя религиозного культа, моралиста, ученого... Каждому соответствует своя потенция ложного; кроме того, они неотделимы друг от друга. Даже «правдивый человек» представляет собой первую потенцию лжи, при своем развитии проходящую через остальные. Художник, в свою очередь, также является фальсификатором, – но ему присуща последняя потенция ложного, ибо он стремится не «принять» некую форму (будь то форма Истины, Блага и т. д.), а совершить метаморфозу. Воля как воля к власти, следовательно, имеет две крайние степени, два полярных состояния жизни: с одной стороны, «воля-хищение» или «воля-господство», с другой же стороны, воля, тождественная становлению и метаморфозе, «добродетель дающая». Ницше смог назвать себя создателем истины со второй точки зрения, хотя его критика Истинного полностью сохраняет свою силу. У Мелвилла мы находим столь же выразительную оппозицию между формой и метаморфозой, «form» и «shape» (особенно в *«Pierre ou les ambiguïtés»*; ср. комментарий в: J a w o r s k i. *«Le désert et l'empire»*, thèse Paris VII, p. 566–568).

дит» камера, а субъективным – то, что видит персонаж. Такая условность имеет место лишь в кино, но не в театре. И получается, что камере необходимо видеть самого персонажа: один и тот же персонаж то видит, то является видимым. Но ведь и одна и та же камера показывает то видимого ею персонажа, то – видимое персонажем. Следовательно, можно считать, что рассказ представляет собой развитие двух типов образов, объективных и субъективных, – а также их сложные отношения, которые могут доходить до антагонизма, однако должны разрешиться в тождественности типа Я=Я, в тождественности видимого и видящего персонажа, но также и в тождественности «режиссер-камера», которая видит персонажа и которую видит персонаж. Порою эту тождественность постигают разного рода злоключения, состоящие именно в показе ложного (смешение двух видимых персонажей, например, у Хичкока, или же смешение того, что видит персонаж, к примеру, у Форда), но в конце концов она торжествует, формируя Истинное, даже если персонажу вследствие этого приходится умереть. Можно сказать, что фильм начинается с различения двух разновидностей образов и заканчивается их идентификацией, когда устанавливается их тождество. Вариации здесь бесконечны, поскольку как различие, так и синтетическое тождество могут устанавливаться как угодно. Тем не менее в этом и состоят основные условия кино с точки зрения *правдивости* любого возможного рассказа[1].

В другом виде рассказа под сомнение ставится не только различение между объективным и субъективным, но и их отождествление. Здесь великим предшественником критики правдивости рассказа опять же оказался Ланг американского периода[2]. Эту критику возобновил и продолжил Уэллс, начиная с *«Гражданина Кейна»*, где разли-

---

[1] У некоторых режиссеров мы обнаружим весьма отчетливое изложение этих основных условий, тем более ясное, если вышеозначенные авторы ставят своей целью эти условия преодолеть. Так, Беккет, в связи с *«Фильмом»*, пишет, что необходимо отличать то, что видит камера ОЕ, от того, что видит персонаж О, «перцепцию ОЕ в комнате и перцепцию О комнаты»: следует тщательно избегать двойных планов и наложения кадров друг на друга, а также отмечать качественное различие между двумя разновидностями образов – и так до финального отождествления ОЕ и О (*«Comédies et actes divers»*. Ed. de Minuit, p. 130). А, например, Годар в *«Двух или трех вещах, которые я о ней знаю»*, называет объектом то, что видит камера, субъектом – то, что видит персонаж, и складывает первое и второе, 1+2=3, чтобы получить окончательное тождество, 1+2+3=4, т. е. жизнь (*«Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard»*, p. 393–396). Пазолини также выделяет двойственную природу кино, когда показывается точка зрения то персонажа, то самого режиссера: «кино сразу и до крайности и субъективно, и крайне объективно», и два этих элемента остаются неразрывно связанными, вплоть до отождествления (*«L'expérience hérétique»*. Payot, p. 142).

[2] По этому вопросу мы отсылаем читателя к подробным анализам Рейнольда Хамфриса (H u m p h r i e s. *«Fritz Lang américain»*, Albatros, особенно ch. III, IV : о преодолении объективного и субъективного и о кризисе тождественности («центральный характер видения и взгляда и спутанность тождественностей», p. 99).

чие между двумя разновидностями образов стремится к исчезновению в том, что видели свидетели, а без этого невозможно сделать вывод ни о самотождественности персонажа («no trespassing») (буквально: не переступать границу, не нарушать; – *англ., прим. пер.*), ни даже о самотождественности режиссера, по поводу которой у Уэллса всегда были сомнения, доведенные до крайности в фильме *«Все это правда»*. Пазолини самостоятельно использовал последствия этой новой ситуации в том, что он называл «поэтическим кино», в противоположность так называемому кино прозаическому. В поэтическом кинематографе исчезает различие между тем, что субъективно видит персонаж, и объективно – камера, – и не в пользу одного или другой, но в силу того, что камера обретает субъективное присутствие и внутреннее в*и*дение, вступающие в отношения *симуляции* («мимесис») со способом видеть мир, присущим персонажу. Согласно нашему предыдущему исследованию, именно здесь Пазолини преодолел два элемента традиционного рассказа: объективный косвенный рассказ с точки зрения камеры и субъективный прямой рассказ с точки зрения персонажа, с тем чтобы достигнуть весьма своеобразной формы «несобственно-прямой речи» – «несобственно-прямой субъективности». Произошла контаминация двух разновидностей образов, из-за того, что необычные способы в*и*дения, свойственные камере (чередование различных объективов, варифокальный объектив, необычные углы съемки, аномальные движения, остановки...), выражали особые способы в*и*дения, присущие персонажу, а последние выражались в первых, но так, что множество наделялось потенцией ложного. Рассказ уже не соотносится с идеалом истинного, формирующим его правдивость, но становится «псевдорассказом», поэмой, симулирующим рассказом или скорее симуляцией рассказа[1]. Объективные и субъективные образы перестают различаться, но перестает различаться и их идентификация, так что создается новая схема, где они либо заменяются «скопом», либо контаминируются, либо распадаются и создаются вновь. Пазолини анализирует творчество Антониони, Бертолуччи и Годара, однако истоки этого преобразования рассказа, возможно, восходят к Лангу и Уэллсу (в этом отношении важно исследование *«Бессмертной истории»*).

Нам хотелось бы рассмотреть один аспект этого нового типа рассказа таким, каким он предстает в совершенно иной области. Если мы

---

[1] Pasolini, *«L'expérience hérétique»*, p. 147–154 : «псевдорассказы, написанные на поэтическом языке». Основной чертой этого нового поэтического кинематографа (согласно Пазолини, возникшего около 1960 г.) является «дать почувствовать камеру», тогда как прежнее прозаическое кино могло достигать высочайшей поэзии содержания, но тем не менее оставалось сопряженным с классическим рассказом, где камеру формально следовало забыть (вопреки всему, многие задавались вопросом, достаточно ли этого критерия, и среди них Пазолини упоминает таких режиссеров, как Эйзенштейн и Ганс...).

обратимся к жанрам, издавна отвергавшим вымысел, нам придется констатировать, что кинематограф реальности иногда претендовал на объективный показ реальных сред, ситуаций и персонажей, а иногда — на субъективный показ способов в*и*дения мира, характерных для самих персонажей, того, как они сами видят собственное положение, свою среду, свои проблемы. Обобщенно говоря, первый полюс можно назвать документально-этнографическим, а второй — исследовательски-репортажным. И тот, и другой жанр имеют собственные шедевры; есть и фильмы, где черты этих жанров перемешаны в различных пропорциях (мастером первого жанра был Флаэрти, во втором преуспели Грирсон и Ликок). Но если этот отвергающий вымысел кинематограф и обнаруживал новые пути, то он все же сохранял и возвышал идеал истины, *зависевший от самого кинематографического вымысла*: существовало то, что видит камера, то, что видит персонаж, а также возможный антагонизм и необходимое разрешение этого конфликта. К тому же и персонаж сохранял или обретал степень самотождественности, зависящую от того, сам ли он видел, или же его видела камера. Самотождественность была и у режиссера-камеры, выступавшего в роли этнографа или же репортера. И очень важным считалось отвергнуть заранее наличествовавший вымысел в пользу реальности, которую кино могло уловить или обнаружить. Но истина отвергалась в пользу реального при полном сохранении модели истины, предполагавшей вымысел и из него проистекавшей. Именно это доказал Ницше, но того, что идеал реального является глубочайшим вымыслом, располагающимся в самой сердцевине реального, кинематограф еще не обнаружил. Правдивость рассказа продолжала основываться на вымысле. Когда к реальному применили модель идеального или истинного, многое изменилось оттого, что камера стала обращаться к некоему предсуществующему реальному, — но, с другой стороны, в условиях рассказа не изменилось ничего: объективное и субъективное оказались смещены, но не трансформированы; самотождественности стали иначе определяться, но остались определенными; рассказ же остался правдивым, реально, а уже не фиктивно. И лишь сама правдивость рассказа так и не перестала оставаться вымыслом.

Разрыв располагается не между вымыслом и реальностью, а в рамках нового типа рассказа, оказывающего влияние на тот и на другую. Изменение произошло к началу 1960-х годов, в совершенно не зависящих друг от друга сферах: в «прямом кино» Кассаветеса и Шёрли Кларк, в «кинематографе пережитого» Пьера Перро и в «киноправде» Жана Руша. Так, например, когда Перро критикует всякого рода вымысел, он имеет в виду тот смысл, в котором вымысел формирует предустановленную модель истины, априори выражающую господствующие идеи или точку зрения колонизатора, даже если та сфабрикована режиссером фильма. Вымысел неотделим от «почитания», выдаю-

щего его за истину – будь то в религии, в обществе, в кино или в системах образов. Слов Ницше «устраните ваше почитание» никто не понял лучше Перро. Когда Перро обращается к реальным персонажам-жителям Квебека, то смысл этого не только в том, чтобы устранить вымысел, но еще и в том, чтобы освободить его от пронизывающей его модели истины и, напротив, обнаружить обыкновенную и беспримесную *функцию фантазирования*, этой модели противостоящую. Противоположностью вымыслу является не реальное, не истина, всегда принадлежащая хозяевам жизни или колонизаторам, а фантазирование бедняков в той мере, в какой оно наделяет ложное потенцией, превращающей его в воспоминание, в легенду, в монстра. Таковы белый дельфин из *«Ради продолжения мира»*, олень-карибу из *«Края, где не растут деревья»* и, в особенности, светозарный зверь, Дионис, из *«Светозарного зверя»*. Кинематограф должен уловить не самотождественность того или иного персонажа, реального *или* вымышленного, в его объективных или субъективных аспектах. Главное здесь – становление реального персонажа, когда он сам начинает «сочинять», когда его застают «на месте преступления с легендой», когда он тем самым вносит вклад в мифологизацию собственного народа. Персонаж неотделим от некоего «до» и от некоего «после», но таких, какие он объединяет, переходя от первого состояния ко второму. Он сам становится «другим», когда начинает фантазировать, при этом не впадая в вымысел. Режиссер же, со своей стороны, также становится «другим», когда таким же образом дает слово реальным персонажам, а те скопом заменяют его вымысел собственной выдумкой. Режиссер и персонаж общаются между собой, выдумывая свой народ. Я дал слово Алексису (*«Царство дня»*) и всему Квебеку, чтобы узнать, чем я являюсь, «ведь чтобы сказать обо мне, достаточно предоставить слово им»[1]. Это симуляция рассказа, легенды и ее метаморфоз, несобственно-прямая речь всего Квебека, речь, постепенно превращающаяся из двухголовой в тысячеголовую. И тогда кино получает право называться кинοправдой, тем более что оно разрушает все модели истинного, становясь творческим, производящим истину: это уже не кинематограф истины, а истина кинематографа.

Как раз это и имел в виду Жан Руш, когда говорил о «киноправде». Подобно тому, как Перро начал с репортажей-исследований, Руш начинал с этнографических фильмов. Эволюцию этих режиссеров нельзя

---

[1] О критике истины и почитания, о функции фантазирования и о том, как она преодолевает реальное и фиктивное, о роли и необходимости «заступников» наиболее важный текст – беседа Рене Алльо с Перро в: *«Ecritures de Pierre Perrault»*. Edilig, p. 54–56. К этому тексту можно добавить весь анализ Жан-Даниэля Лафона (Lafond), озаглавленный »L'ombre d'un doute», где кинематограф Перро описывается как искусство «притворства»: персонажи его «являются вымышленными, хотя это и не существа, принадлежащие сфере вымысла» (p. 72–73).

понять, исходя из одной только ссылки на недостижимость «сырой» реальности; о том, что камера оказывает воздействие на ситуации, а персонажи реагируют на присутствие камеры, знали все, и это почти не смущало Флаэрти и Ликока, видевших здесь лишь лжепроблемы. У Руша же, как и у Перро, новаторство имеет другие истоки. Оно начинает ясно выражаться у Руша в *«Безумных хозяевах»*, когда персонажей, участвующих в ритуале, одержимых, пьяных, с пеной у рта, входящих в транс, сначала показывают в их будничной реальности, где они работают официантами в кафе, землекопами и чернорабочими – вот такими они вновь станут после церемонии. А вот кем они были прежде... И наоборот, в фильме *«Я негр»* реальные персонажи показываются сквозь выдуманные ими роли, Дороти Ламур – маленькая проститутка, Лемми Кошен – безработный из Трейчвилла, даже если впоследствии им самим приходится комментировать и исправлять взятую на себя функцию[1]. В *«Ягуаре»* три персонажа, и в особенности «ухажер», распределяют между собой роли, способствующие их столкновению с реальностями путешествия, как с потенциями легенды: таковы встреча с фетишистами, организация работы; изготовление золотых слитков, которые затем запирают и нигде не используют; поочередное посещение большого рынка; наконец, создание мелкого торгового предприятия под девизом, заменяющим готовую формулу фигурой, способной сочинить легенду: «постепенно птичка строит себе... чепчик». И, подобно древним, они возвращаются в свой край, наполненные подвигами и ложью, так что малейший инцидент содержит потенцию ложного. В рамках одного персонажа всегда наличествует переход из одного состояния в другое, как в эпизоде, когда охотник называет льва Американцем или же когда путешественники из фильма *«Кукареку, господин Цыпленок»* встречают дьяволицу. Если подробнее остановиться на этих шедеврах, то, в первую очередь, можно заметить, что персонаж перестал быть как реальным, так и вымышленным, из-за того, что камера перестала видеть его объективно, а сам он перестал смотреть на мир субъективно: это персонаж, покоряющий перевалы и преодолевающий границы, потому, что, будучи реальным персонажем, он наделен буйным воображением, – и чем больше он выдумывает, тем реальнее он становится. *«Дионис»* представляет собой грандиозный синтез Руша: это образ индустриального общества, объединяющий механика-мадьяра, клепальщика из Берега Слоновой Кости, прокатчика с Антильских островов, турка-плотника и швею-мотористку из Германии; образ этот

---

[1] Ср. анализ Жан-Андре Фьески, где демонстрируется, каким образом, начиная с *«Безумных хозяев»*, Руш вызывает «сдвиг, следующий за и без того волнующим сдвигом, который представляется темой фильма». И постепенно «то, что снимает Руш, и сдвиг, становятся уже не видами поведения, не мечтаниями и не субъективными речами, а неразрывной смесью разнородных элементов, сочетающих одно с другим» (в: *«Cinéma, theorie, lectures»*, p. 259–261).

погружается в дионисийское прошлое, и его преследуют три менады, белая, черная и желтая; но это прошлое можно назвать и будущим, т. е. постиндустриальным горизонтом, когда один рабочий становится флейтистом, другой – барабанщиком, прочие – виолончелистом, сопрано и пр., – и так формируется дионисийское шествие, заполняющее Медонский лес. «Кинотранс» и его музыка способствуют темпорализации образа, никогда не остающегося в настоящем времени и непрестанно пересекающего его рубежи в обоих направлениях, хотя все это происходит по инициативе профессора, который оказывается фальсификатором, не кем иным, как фальсификатором, потенцией ложного, имеющей отношение к самому Дионису. Если же альтернатива «реальное – вымышленное» оказалась до такой степени преодолена, то причина здесь в том, что камера уже не «кроит» настоящее – вымышленное или же реальное, – а постоянно связывает персонажа с прошлым и будущим, составляющими непосредственный образ-время. Для того чтобы персонаж утверждал вымысел как потенцию, а не как модель, ему прежде всего следует быть реальным: он должен предаваться игре воображения, чтобы еще больше утверждать собственную реальность, а не фиктивность. Персонаж непрестанно становится другим и уже неотделим от становления, в котором он сливается с народом.

Но все, что мы говорим о персонаже, настолько же (и в высшей степени) применимо и к режиссеру. Он также становится другим в той мере, в какой воспринимает реальных персонажей как собственных заместителей и заменяет свой вымысел их измышлениями, но и наоборот, придает собственным измышлениям вид легенд, осуществляя «постановку легенды». Так, Руш произносит свою несобственно-прямую речь в то время, как его персонажи произносят аналогичные речи об Африке. Перро произносит несобственно-прямую речь, тогда как его персонажи ведут такие же речи о Квебеке. И, несомненно, между Перро и Рушем существует значительное ситуационное различие, и различие это является не только личным, но еще и формально-кинематографическим. У Перро речь идет о принадлежности к собственному порабощенному народу и об обретении утраченной и подавленной коллективной самотождественности. У Руша же речь идет о выходе за пределы его цивилизации господ и о достижении предпосылок для возникновения иной самотождественности. Отсюда возможность недоразумений между двумя этими режиссерами. Тем не менее оба автора отправляются в путь с одним и тем же легким багажом, с камерой через плечо и с синхронным магнитофоном; вместе со своими персонажами они должны сделаться другими, в то время как их персонажи сами должны стать другими. Знаменитая формула: «документальный фильм удобно снимать, когда ты знаешь, кто ты сам и что ты снимаешь», уже не годится. Формула самотождественности Я=Я (или ее вырожденная форма: они=они) больше не подходит ни к персонажам, ни к

режиссерам как в реальности, так и в вымысле. Скорее угадывается другая формула со всеми ее глубинами, а именно формула Рембо «Я — это другой». Годар писал по поводу Руша, что формула *я — негр* применима не только к самим персонажам, но и к режиссеру, который, «будучи белым, как Рембо, тоже заявляет *"Я — это другой"*», а следовательно — негр[1]. Когда Рембо восклицает: «Испокон веков я человек без роду, без племени. Я скотина...» (из стихотворения «Дурная кровь», сборник «Пора в аду», пер. Ю. Стефанова: Р е м б о. «Произведения». М., 1988, с. 297 и 303), то при этом он проходит через целый ряд фальсификаторов: «Торгаш, ты — негр; судья, ты — негр; вояка, ты — негр; император, старый потаскун, ты — негр...» (там же, с. 303), доходя до наивысшей потенции ложного, которая требует, чтобы негр сам стал негром, пройдя через роли белого человека, — а вот белый находит здесь некую возможность также стать негром («я могу спастись...»). И, со своей стороны, у Перро присутствует не меньшая необходимость стать другим, чтобы воссоединиться с собственным народом. Это уже не *«Рождение нации»*, а формирование или восстановление народа, когда режиссер и его персонажи вместе и по одному становятся другими; так сообщество постепенно растет, от местности к местности, от личности к личности, от заступника к заступнику. Я — олень-карибу, я — американский лось... Формула «Я — это другой» послужила формированию симулирующего рассказа или рассказа о симуляции, низвергнувшего форму рассказа правдивого. Выступая против прозы, Пазолини ссылался на поэзию, но ее нашли там, где он ее не искал, в кино, объявившем себя «прямым»[2].

У Шёрли Кларк или у Кассаветеса отмечается аналогичное явление, но и здесь масса различий. Это выглядит как съемка трех основных тем, формирующих разнообразные сочетания: персонаж непрестанно пересекает границу между реальным и вымышленным (потенция ложного, функция фантазирования); режиссер должен добраться до того, кем персонаж был «до» и будет «после», он должен воссоединить прошлое и будущее в непрерывном переходе из одного состояния в другое (непосредственный образ-время); становление режиссера и его персонажа уже принадлежит к некоему народу, сообществу, меньшинству, выразителями которого они являются (несоб-

---

[1] *«Jean-Luc Godard»*. p. 220.

[2] Пазолини делал упор на том, что несобственно-прямая речь в литературе имеет в виду разные «языки» (langues), различающиеся по социальной принадлежности персонажей. Но, как ни удивительно, это условие представлялось ему невыполнимым в кинематографе, где визуальные данные всегда способствуют определенной униформизации: если персонажи «принадлежат к другому социальному миру, они уподобляются мифическим и ассимилируются с категориями аномалии, невроза или сверхчувствительности» (p. 146–147, 155). Представляется, что Пазолини не разглядел совершенно иного ответа на эту проблему рассказа, который дало прямое кино.

ственно-прямая речь). В фильме Шёрли Кларк *«Связной»* уровни организации смешиваются между собой, так как роли наркоманов отсылают к предсуществовавшим персонажам, а те *альтернативно* отсылают к их ролям. А в *«Портрете Язона»* переход следует уловить при всех возможных «дистанциях» между персонажем и его ролями, но дистанции эти всегда являются внутренними, как если бы белая камера скользила внутри великого негра-фальсификатора: фраза «Я – это другая», которую можно приписать Шёрли Кларк, говорит о том, что фильм, который она пожелала снять о самой себе, становится фильмом, снятым ею о Язоне. Заснять следовало именно границу, при условии, что режиссер перейдет через нее в одном направлении, а реальный персонаж – в другом; для этого требуется время, определенное время, превращающееся в составную часть этого фильма[1]. Именно это говорил Кассаветес, начиная с *«Теней»*, а потом – в *«Лицах»*: составной частью фильма является заинтересованность не столько в фильме, сколько в людях; больший интерес к «человеческим проблемам», нежели к «проблемам постановки», ради того, чтобы люди не ускользали от камеры, а камера не проходила мимо людей. В *«Тенях»* границу образуют две мулатки, непрерывно пересекающие ее в двоякой реальности, которая уже сливается с фильмом. Уловить эту границу можно лишь тогда, когда она становится ускользающей, когда мы уже не знаем, где она проходит, граница между Белым и Черным, но также и между фильмом и нефильмом: одной из основных черт фильма является непременное нахождение за пределами его территории, в разрыве с «должной дистанцией»; он всегда переливается через край «заповедной зоны», где его хотели бы держать в пространстве и во времени[2].

Мы еще увидим, как Годар извлекает отсюда обобщенный метод создания образа: где нечто заканчивается, где начинается иное, что такое граница и как следует ее видеть, однако обязательно ее пересекая и непрестанно смещая. Так, в фильме *«Мужское/женское»* вымышленное интервью персонажей и реальное интервью актеров перемешиваются до такой степени, что кажется, будто они обращаются друг к другу и одновременно говорят с режиссером[3]. Этот метод может развиваться лишь в том направлении, при котором камера непрестанно обнаруживает в персонажах некое «до» и некое «после», кото-

---

[1] Ср.: Clarke Shirley. *«Cahiers du cinéma»,* no. 205, octobre 1968 («чтобы персонаж овладел вашим вниманием, требуется определенное время...», p. 25).

[2] По поводу *«Лиц»*. ср.: Comolli Jean-Louis, *«Cahiers du cinéma»,* no. 205, p. 38: о границе, невозможности ее определить и сохранить «заповедную зону».

[3] Godard. *«Introduction a une véritable histoire de cinéma»*. Albatros, p. 168 (а также p. 262: «Я всегда старался работать так, чтобы то, что называют документальным фильмом, и то, что называют вымыслом, были для меня двумя аспектами одного и того же движения и именно их связь производила бы настоящее движение»).

рые и формируют реальное, даже в той точке, куда устремляется игра воображения. «Знать, кем они были перед тем, как попали в кадр, и кем будут после...»[1] *«France tour détour deux enfants»* уже возводит в принцип следующее положение: «Он до, а история после, или он после, а история до». Годар, неоднократно признававший, что многим обязан Рушу, все настойчивее подчеркивает то, что образ обязан включать в себя «до» и «после», чтобы тем самым объединить условия, необходимые для создания нового непосредственного образа-времени, вместо того, чтобы застревать в настоящем времени, «как это бывает в плохих фильмах». Именно в таких условиях, связанных с возникновением образа-времени, одно и то же преобразование претерпевают кинематограф вымысла и кинематограф реальности, а различия между ними затушевываются: в одном и том же движении описания становятся чистыми, чисто оптическими и звуковыми; повествования – фальсифицирующими, а рассказы – симуляциями. В этом выражается процесс, когда все кино становится несобственно-прямой речью, действующей в рамках реальности. Кино, т. е. фальсификатор и его власть, режиссер и его персонаж, – или в обратном порядке, поскольку они только и существуют, что в сообществе, дающем им возможность сказать: «мы, творцы истины». Вот он, третий тип образа-времени, отличающийся от рассмотренных в предыдущей главе. Два предыдущих, по сути дела, касались *порядка времени*, т. е. сосуществования отношений или одновременности внутренних элементов времени. Третий же относится к *временной серии*, соединяющей некое «до» и некое «после» в становлении, а уже не разделяющей их: его парадокс в том, что он вводит интервал, длящийся в пределах самого момента[2]. Общим свойством трех типов образа-времени является разрыв с косвенной репрезентацией, но также и нарушение эмпирического течения времени или эмпирической хронологической последовательности, отделение «до» от «после». Итак, эти типы сообщаются между собой и проникают друг в друга (у Уэллса, Рене, Годара, Роб-Грийе), но в одном и том же произведении остается различие между свойственными им знаками.

---

[1] Годар в *«Монд»* от 27 мая 1982 г. в связи с фильмом *«Страсть»*. И впоследствии, уже по поводу *«Имени: Кармен»* он напомнит, что имя – это как раз то, что было «до»: следует добраться до персонажа еще перед тем, как его уловит миф или легенда; а что касается Христа, «что сказали друг другу Иосиф и Мария перед тем, как родить ребенка?» (Конференция во время Венецианского фестиваля, сентябрь 1983 г.).

[2] В превосходной новелле (*«Le baron Bagge»*. Ed. du Sorbier) Ленне-Оленья высказывает предположение, что смерть происходит не в течение какого-то момента, но в пространстве-времени, расположенном «в промежутке между самим моментом», и это пространство-время может длиться несколько дней. В фильмах Годара мы также находим достаточно близкую концепцию смерти.

Глава VII
Мысль и кино

1

Пионеры кинорежиссуры и кинокритики первыми исходили из простой идеи: кино как индустриальное искусство основывается на самодвижении, то есть движении автоматическом; оно превращает движение в непосредственную данность образа. Такое движение уже не зависит от движущегося тела или предмета, равно как и от воссоздающего его духа. Это образ, движущийся сам и «в себе». А следовательно, в этом смысле он не является ни фигуративным, ни абстрактным. На первый взгляд именно так обстоят дела со всеми художественными образами, – и Эйзенштейн непрестанно анализирует картины Леонардо и Эль Греко, как если бы это были кинематографические образы (аналогично Эли Фор поступает с Тинторетто). Но сами по себе живописные образы все-таки остаются неподвижными, а значит, «производство» движения есть задача духа. Хореографические и драматические образы также остаются неразрывно привязанными к движущемуся телу. Художественная сущность образа реализуется лишь в тех случаях, когда движение делается автоматическим, *мысль претерпевает шок, в коре мозга начинаются вибрации, нервная и церебральная система задеваются непосредственно.* Поскольку кинематографический образ «совершает» движение сам, поскольку он делает то, чего другие виды искусств лишь требуют (или о чем говорят), он вбирает в себя сущность прочих искусств, становится их наследником, использует образы другого рода в собственном режиме, наделяет мощью то, что было лишь возможностью. *Автоматическое движение* пробуждает в нас *духовный автомат*, а тот, в свою очередь, на него реагирует[1].

---

[1] Faure Elie, *«Fonction du cinéma»*. Médiations, p. 56: «В действительности, сам материальный автоматизм таких образов рождает в их недрах некую новую вселенную, каковую он постепенно навязывает нашему интеллектуальному автоматизму. Именно так в ослепительном свете возникает подчинение человеческой души орудиям, которые она же и создала, – и наоборот. Подтверждается постоянная обратимость между техничностью и эмоциональностью». Аналогично этому, по мнению Эпштейна, автоматизм образа и механизм камеры имеют своим коррелятом «автоматическую субъективность», способную преобразовывать и преодолевать реальность: *«Ecrits sur le cinéma»*. Seghers, II, p. 63.

В отличие от классической философии, духовный автомат означает уже не логическую или абстрактную возможность формально выводить одни мысли из других, но круговую схему, в которую они входят вместе с образом-движением, общую потенцию того, что принуждает мыслить, и того, что мыслит под воздействием шока: *ноошок*. Хайдеггер писал: «Человек способен мыслить в той мере, в какой он обладает возможностью этого, но такая возможность еще не гарантирует того, что мы становимся способными к этому»[1]. И кино, передавая нам шок, притязает на то, чтобы дать нам эту способность, эту потенцию, а не просто логическую возможность. Кино словно говорит нам: со мной, с образом-движением, вы не сможете избежать шока, который пробудит в вас мыслителя. Субъективный и коллективный автомат для производства автоматического движения: таково «массовое» искусство.

Каждому известно, что если бы какой угодно вид искусства производил шок или вибрацию, мир давно изменился бы, а люди стали бы мыслителями. Впрочем, эта претензия кинематографа или по меньшей мере величайших его пионеров сегодня вызывает улыбку. Они (Вертов, Эйзенштейн, Ганс, Эли Фор...) верили, что кино способно вызывать шок и передавать его массам, народу. Но они предощущали, что кинематограф столкнется со всеми амбивалентностями, характерными для прочих видов искусства, – что его «заволокут» экспериментальные абстракции, «формалистическое паясничанье», а также коммерческая фигуративность секса и крови. В плохом кино шок смешивался с фигуративным насилием изображаемого вместо того, чтобы достигать иного рода насилия, свойственного образу-движению, распространяющему свои вибрации в движущейся последовательности, которая пронизывает и зрителей. И – что еще хуже – духовный автомат рисковал превратиться в манекен, подверженный воздействию всевозможной пропаганды: массовое искусство уже продемонстрировало нестабильность своего облика[2]. Мы, стало быть, видим, что потенции или способности кино, в свою очередь, обнаружили, что они являются просто-напросто логическими возможностями. И, по крайней мере, возможное обрело здесь новую форму, даже если народа пока не хватало, а мысли лишь предстояло возникнуть. С *возвышенной* концепцией кино нечто происходило. И действительно, возвышенное образуется оттого, что воображение претерпевает

---

[1] Ср.: Heidegger. *«Qu'appelle-t-on penser?»*. P. U. F., p. 21.

[2] И все же Эли Фор сохраняет надежду, основанную на самом автоматизме: «Кое-какие искренние друзья кинематографа только и видели в нем что превосходный инструмент пропаганды. Ну и пусть. Фарисеи от политики, искусства, литературы, искусств и даже науки будут находить в кинематографе преданнейшего слугу, но лишь до того дня, когда роли сменятся механическим путем и он, в свою очередь, поработит их» (р. 51, текст 1934 г.).

шок, возбуждающий до пределов, и заставляющий мысль воспринимать целое как интеллектуальную тотальность, выходящую за рамки воображения. Мы уже видели, что возвышенное может быть математическим, как у Ганса, либо динамическим, как у Мурнау и Ланга, или же диалектическим, как у Эйзенштейна. Возьмем для примера Эйзенштейна, ибо диалектический метод позволяет ему разлагать ноошок на моменты, определенные с особенной отчетливостью (хотя анализ, взятый в общем, годится для всего классического кинематографа, кинематографа образа-движения).

Согласно Эйзенштейну, первый момент движется от образа к мысли, от перцепта к концепту. Образ-движение (как ячейка) является, по сути своей, множественным и делимым, в соответствии с объектами, между которыми он возникает и которые являются его неотъемлемыми частями. Происходит столкновение образов между собой согласно их доминанте, или же столкновение в пределах одного образа согласно его компонентам, либо столкновение образов по всем их компонентам: столкновение (шок) есть сама форма передачи движения в образах. И Эйзенштейн упрекает Пудовкина за то, что тот пользовался лишь наиболее простыми случаями шока. Общая формула, или «неистовство» образа, определяется через *оппозицию*. Ранее мы видели конкретные анализы Эйзенштейна, посвященные *«Броненосцу “Потемкину”»* и *«Генеральной линии»*, а также абстрактную схему, которую он из них выводит: шок оказывает воздействие на дух, он вынуждает его мыслить, и мыслить именно Целое. Ведь целое только и можно, что помыслить, так как оно представляет собой косвенную репрезентацию времени, вытекающего из движения. Целое вытекает из движения не как некое логическое следствие, не аналитически, но синтетически, как динамическое воздействие образов «на кору мозга в целом». Вытекая из образа, целое зависит от монтажа: это не сумма, а скорее «произведение», единство высокого порядка. Целое есть органическая тотальность, постулирующая себя, противопоставляя и преодолевая собственные части, и строящаяся по законам диалектики как большая Спираль. Целое есть концепт. Потому-то кино и называют «интеллектуальным», а монтаж — «монтажом-мыслью». В мысли монтаж является самим «интеллектуальным процессом», который размышляет о шоке в условиях шока. Уже сам образ, визуальный или звуковой, обладает своими обертонами, сопровождающими ощутимую доминанту, и, в свой черед, входящими в сверхчувственные отношения (такими, как насыщение теплом в шествии из *«Генеральной линии»*): вот она, шоковая волна или вибрация нервов, о которых мы больше не можем сказать «я вижу, я слышу», но говорим Я ЧУВСТВУЮ, а это «целостное физиологическое ощущение». И как раз множество обертонов образов, воздействующих на кору мозга, рождает мысль, кинематографическое COGITO: целое как субъект. И если Эйзенштейн диалектик, то потому, что он представляет

себе неистовство шока как фигуру оппозиции, а мысль о целом как преодоление оппозиции или преобразование противоположностей: «из столкновения двух сомножителей рождается концепт»[1]. Это кино как *удар кулака*, ведь «советское кино должно раскраивать черепа». Но тем самым оно диалектизирует наиболее общую данность образа-движения, считая, что любая иная концепция ослабляет шок и делает мышление необязательным. Кинематографический образ должен оказывать на мысль шоковое воздействие и принуждать ее мыслить о самой себе, равно как и о целом. Это является даже определением возвышенного.

Но есть и второй момент, движущийся от концепта к аффекту, или возвращающийся от мысли к образу. Речь идет о том, чтобы вернуть интеллектуальному процессу его «эмоциональную полноту» или «страстность». И не только второй момент неотделим от первого, но даже невозможно сказать, какой из них первый. Что первично – монтаж или образ-движение? Целое производится посредством частей, но верно и противоположное: существует некий круг или диалектическая спираль, свидетельствующая о «монизме» (и его-то Эйзенштейн противопоставляет гриффитовскому дуализму). Целое как динамическое следствие также является предпосылкой собственной причины, спирали. Поэтому Эйзенштейн постоянно напоминает, что коррелятом «интеллектуального кинематографа» служит «чувственная мысль» или «эмоциональный разум», а в противном случае он ничего не стоит. Коррелят органичности – пафос. Сообразно «двойному процессу» или двум сосуществующим моментам, в произведениях искусства относящееся к высшим слоям сознания имеет своим коррелятом относящееся к наиболее глубинным слоям подсознания. Рассматривая этот второй момент, мы уже не движемся от образа-движения к выражаемой им ясной мысли о целом, а следуем от предполагаемой и смутной мысли о целом к выражающим ее колышущимся и перемешиваемым образам. Целое – это уже не логос, соединяющий части, а упоение, растекающийся по ним пафос, в который они погружены. Именно с этой точки зрения образы формируют своего рода пластическую массу, некую описательную (сигналетическую) материю, обладающую отличительными особенностями, будь то визуальные, звуковые, синхронизированные или несинхронизированные, зигзаги форм, элементы действия, жесты и силуэты, асинтаксические последовательности. Это нечто вроде примитивного языка, или первобытного мышления, или, скорее, *внутренний монолог*, произносящийся в упоении и оперирующий речевыми фигурами, метоними-

[1] Все эти темы проанализированы в книге *«Le film: sa forme, son sens»*, Bourgois, в особенности в главах «Le principe du cinéma et la culture japonaise», «La quatrième dimension du cinéma», «Méthodes de montage 1929», а еще подробнее – в речи 1935 г. «La forme du film: nouveaux problèmes».

ями, синекдохами, метафорами, инверсиями, аттракциями... С самого начала Эйзенштейн полагал, что внутренний монолог обрел свой масштаб и смысл в кинематографе больше, нежели в литературе, но он пока ограничивал его «течением мысли одного человека». Только в речи 1935 года Эйзенштейн обнаруживает его адекватность духовному автомату, т. е. фильму в целом. Внутренний монолог выходит за рамки грезы, слишком уж индивидуальной и формирует сегменты или звенья по-настоящему коллективной мысли. Он развивает потенцию патетического воображения, достигающего границ мироздания, – это «разгул чувственных репрезентаций», массивная и зримая музыка, струи сливок, светящиеся фонтаны, фейерверки, зигзаги, из которых складываются цифры, – как в знаменитом эпизоде из *«Генеральной линии»*. Только что мы перешли от образа-шока к формальному и осознанному его концепту, – теперь же мы переходим от бессознательного концепта к образу-материи, к воплощающему его и, в свою очередь, производящему шок образу-фигуре. Фигура наделяет образ эмоциональным зарядом, а тот удваивает чувственный шок. Два момента сливаются или тесно сближаются, как в сцене подъема из *«Генеральной линии»*, когда зигзаги цифр вновь делают концепт сознательным[1].

Здесь опять же следует заметить, что Эйзенштейн диалектизирует весьма обобщенный аспект образа-движения и монтажа. Мысль о том, что кинематографический образ работает посредством фигур, тем самым восстанавливая своего рода первобытное мышление, встречается у многих авторов, например, у Эпштейна: даже когда европейское кино довольствовалось показом сновидений, фантазмов и мечтаний, оно притязало на то, чтобы возвысить до уровня сознания *бессознательные механизмы мысли*[2]. Правда, метафорическая способность кино многократно ставилась под сомнение. Якобсон заметил, что кино скорее метонимично, чем метафорично, поскольку основой его является подстрочная подстановка и смежность: оно не обладает присущим метафоре свойством задавать одному «субъекту» глагол или действие другого субъекта, а должно сополагать два субъекта и, стало быть, подчинять метафору метонимии[3]. Кино, в отличие от поэзии, не может сказать: «руки листвеют»; оно должно сначала показать колышущиеся руки, а затем – несомые ветром листья. Но ограничение

---

[1] Ср.: «Сепаратор и чаша Грааля», «Неравнодушная природа». – Собр. соч., т. 3.

[2] Epstein, *passim*. Этот автор часто приводит пример с метафорами (у него-то мы и заимствуем следующий пример из Аполлинера, «les mains feuillolent» – «руки листвеют», I, p. 68).

[3] См. беседу с Якобсоном, в которой тот вводит массу нюансов на этот счет: *«Cinéma, théorie, lectures»*. Со своей стороны, Жан Митри предлагает сложное понятие: кинематограф не может работать с метафорой, а работает с «метафорическим выражением, основанным на метонимии» (*«Cinématographe»*, no. 83, novembre 1982, p. 71).

это верно лишь частично. Оно справедливо, если мы уподобляем кинематографический образ высказыванию. И оно неверно, если мы воспринимаем кинематографический образ таким, каков он есть, — образ-движение, который может и *расплавить* движение, соотнеся его с выражаемым им целым (метафора, объединяющая образы), и разделить движение, соотнеся его с объектами, между которыми оно происходит (разъединяющая образы метонимия). Следовательно, нам представляется точным утверждение о том, что гриффитовский монтаж метонимичен, а вот эйзенштейновский — метафоричен[1]. Если мы говорим о фузии (то есть о том, что получается в результате объединения образов), то имеем в виду не только наложение кадров, но и эмоциональное впечатление от объединения, которое, по мнению Эйзенштейна, объясняется тем, что два отчетливо выделяемых образа могут обладать одними и теми же обертонами, а следовательно, составлять метафору. Метафора как раз и определяется через обертоны образов. Пример подлинной кинометафоры мы обнаруживаем в *«Стачке»* Эйзенштейна: главного стукача хозяина завода сначала показывают «наоборот», т. е. вниз головой, — и его громадные ноги возвышаются, словно две трубы, заканчивающиеся в верхней части экрана лужицей воды; затем мы видим две заводские трубы, которые как бы вонзаются в облако. Это метафора с двойной инверсией, поскольку стукача показывают в самом начале, и показывают вниз головой. Лужица и облако, ноги и трубы имеют одни и те же обертона: это метафора, осуществленная через монтаж. Но кино может достигать образных метафор и без монтажа. В этом отношении наиболее прекрасная метафора в истории кинематографа встречается в американском кино, а именно — в фильме Китона *«Навигатор»*, в эпизоде, когда герой, одетый в скафандр, умирает от удушья и тонет, — и тут его неумело спасает девушка. Она стискивает его ногами, а затем взрезает ножом его скафандр, из-под которого выбивается струя воды. Никогда еще никакому образу не удалось столь выразительно передать «бурную» метафору родов, с кесаревым сечением и взрывом плодного пузыря.

Эйзенштейн высказал аналогичную идею, когда проводил различия между случаями эмоциональной композиции: в первом Природа отражает состояние героя, и два образа имеют одни и те же обертона (к примеру, печальная Природа выражает печального героя); второй же случай сложнее, и в нем один-единственный образ улавливает обертона другого, а тот не дан (например, адюльтер как «преступление», когда

---

[1] B o n i t z e r. «Voici», *«Cahiers du cinéma»*, no. 273, janvier 1977. Ганс и Л'Эрбье тоже причисляют себя к сторонникам метафорического монтажа: сцена в Конвенте и буря в фильме *«Наполеон»*, сцена в здании Биржи и небо в фильме *«Деньги»*. У Ганса техника наложения кадра на кадр, результат которой не поддается перцепции, служит для формирования обертонов образов.

любовники показываются с жестами, соответственно, умерщвляемой жертвы и безумного убийцы)[1]. Метафора является то внешней, то внутренней. Однако в обоих случаях композиция выражает не только то, как ощущает себя сам персонаж, но и способ, каким судят о нем режиссер и зритель; она интегрирует мысль в образ, возникает то, что Эйзенштейн называл «новой сферой кинориторики, возможностью выносить абстрактное социальное суждение». Вычерчивается круг, включающий в себя сразу режиссера, фильм и зрителя. Стало быть, полный круг охватывает чувственный шок, возвышающий в нас образы до уровня сознательной мысли, – а затем и фигуративное мышление, вновь подводящее нас к образам и возвращающее нам эмоциональный шок. Способствовать сосуществованию первого и второго, соединять высочайшую степень сознания с наиболее глубинным уровнем бессознательного: таков диалектический автомат. Целое не перестает быть *открытым* (спираль), но происходит это именно для того, чтобы интериоризировать последовательность образов, равно как и для того, чтобы экстериоризироваться в этой последовательности. Вся совокупность образует некое Знание на гегелевский лад, и Знание это объединяет образ с концептом, как два направленных друг к другу движения.

Существует и третий момент, не в меньшей степени явленный в двух предыдущих. Уже не от образа к концепту, и не от концепта к образу, а тождественность концепта и образа: концепт как таковой дан в образе, а образ как таковой – в концепте. Это уже не органическое и не патетическое, а драматическое, прагматика, практика, или мысль-действие. Эта мысль-действие обозначает *отношения человека с миром*, человека с Природой; сенсомоторное единство, которое, однако, возводится в наивысшую степень («монизм»). Похоже, кино поистине к этому призвано. Как писал Базен, кинематографический образ противопоставлен образу театральному в том, что он движется извне внутрь, от декора к персонажу, от Природы к человеку (даже если он отправляется от человеческого действия, он исходит из него, как из чего-то внешнего; а если от человеческого лица, то исходит из него, как из Природы или пейзажа)[2]. Стало быть, тем в большей сте-

---

[1] Эйзенштейн восхищается Толстым (и Эмилем Золя) за то, что они умели формировать образ, объединяя в единое целое то, как ощущают себя и думают о себе сами персонажи, и то, как думает о них автор: отсюда «преступные» объятия Анны Карениной и Вронского. На этот раз «композиционный принцип» выражается не в образе, как его эхо (печальная Природа, печальный свет, печальная музыка, выражающие печального героя), но непосредственно в образе: *«Le film: sa forme, son sens»*, p. 182–189. И все же нам не кажется, что сам Эйзенштейн создавал образы такого рода. Пользуется он, скорее, первым средством, резонансом или эхом. В этом на него похож Ренуар (в *«Человеке-звере»* или в *«Поездке за город»*). Л'Эрбье же, напротив, достигает композиции внутреннего характера с поразительными образами изнасилования в фильме *«Человек открытого моря»*: изнасилование как убийство.

[2] B a z i n. *«Qu'est-ce que le cinéma?»*. Ed. du Cerf, p. 156–163.

пени он способен продемонстрировать реакцию человека на Природу, или экстериоризацию человека. Возвышенному присуще сенсомоторное единство Природы и человека, так что Природу следует назвать *неравнодушной*. Уже это выражает эмоциональную или метафорическую композицию, например, в *«Броненосце "Потемкине"»*, где три стихии – вода, земля и воздух – гармонически показывают траур Природы по человеческим жертвам, тогда как реакция человека экстериоризируется в разработке четвертой стихии, огня, наделяющего Природу новым качеством в революционном горении[1]. Но и человек обретает новое качество, становясь коллективным субъектом собственной реакции, тогда как Природа превращается в объективные человеческие отношения. Мысль-действие постулирует одновременно и единство Природы и человека, и единство индивида и массы: кинематограф ведь массовое искусство. Как раз посредством этого Эйзенштейн обосновывает примат монтажа: субъектом кино не является индивид, а объектом – интрига или история; объект кино – Природа, а субъект – массы, индивидуация массы, а не личности. То, к чему безуспешно стремился театр, и особенно опера, было достигнуто в кинематографе (*«Броненосец "Потемкин"», «Октябрь»*): кино добралось до Дивидуального, т. е. до индивидуации массы как таковой, вместо того чтобы воспринимать ее как качественную гомогенность и сводить ее к количественной делимости[2].

Тем интереснее констатировать, как Эйзенштейн отвечал на его критику сталинистами. Его упрекали в том, что он не уловил по-настоящему драматического элемента мысли-действия, за то, что сенсомоторную связь он изображал извне и весьма обобщенно, не раскрывая ее возникновения у персонажей. Критика была сразу и идеологической, и технической, и политической: Эйзенштейн якобы застрял на идеалистической концепции Природы, заменявшей у него «историю»; на концепции, отводящей господствующее место монтажу и подавляющей образ или план; на абстрактной концепции масс, затушевывающей героя, наделенного личным сознанием. Эйзенштейн прекрасно понимает, о чем идет речь, и предается самокритике,

---

[1] Эйзенштейн. *«Неравнодушная природа»*.

[2] Театр и опера сталкивались со следующей проблемой: как избежать сведения толпы как к безымянной компактной массе, так и к совокупности индивидуальных атомов? Пискатор в театре строил толпы архитектурно или геометрически, и это было подхвачено экспрессионистским кинематографом, и особенно Фрицем Лангом: такова прямоугольная, треугольная или пирамидальная организация фильма *«Метрополис»*, но там показана толпа рабов. Ср.: Eisner Lotte. *«L'écran démoniaque»*, Encyclopédie du cinéma, p. 119–124. Дебюсси требовал для оперы большего: он желал, чтобы толпа сделалась очагом физических и подвижных индивидуаций, несводимых к индивидуациям ее членов (Barraqué, *«Debussy»*. Seuil, p. 159). Именно это Эйзенштейн реализовал в кино, при условии, что массы стали его *субъектом*.

в которой осторожность соперничает с иронией. Возьмем знаменитую речь 1935 года. Да, он не показал роли героя, т. е. партии и ее вождей, из-за того, что занял слишком внешнюю позицию по отношению к событиям, став попросту наблюдателем или же попутчиком. Но ведь это был первый период в истории советского кино, это случилось до «большевизации масс», в ходе которой появились сознательные герои, наделенные личностными характеристиками. Впрочем, в течение этого первого периода не все было так уж плохо, ведь он сделал возможным следующий. А следующему предстояло сохранить монтаж, даже если бы его пришлось лучше интегрировать в образ и даже в актерскую игру. Сам Эйзенштейн собирался заняться поистине драматическими героями, такими, как Иван Грозный и Александр Невский, ни на минуту не забывая о приобретениях предшествовавшего периода, о неравнодушии Природы и об индивидуации масс. Наконец, он обратил внимание на то, что во время второго периода ему удалось реализовать лишь посредственные работы и что надо бы остерегаться утраты специфики советского кино. А ведь следовало бы избегать сближения советского кино с американским, чьей специальностью являются сильные личности и драматические действия...

В высшей степени верно то, что в кинематографе образа-движения три типа отношений между кино и мыслью встречаются повсеместно: *отношения с целым, которое можно только помыслить в рамках некоего высшего осознания; отношения с мыслью, которая может быть представлена лишь фигуративно при прокрутке образов в подсознании; сенсомоторные отношения между миром и человеком, Природой и мыслью.* Мысль критическая, мысль гипнотическая, мысль-действие. Других, прежде всего Гриффита, Эйзенштейн упрекал за то, что они не так, как должно, мыслили о целом, выводя массу пестрых образов, но не достигая основополагающих оппозиций; за то, что они не так, как должно, составляли кинематографические фигуры, поскольку не производили настоящих метафор и обертонов; за сведение действия к мелодраме, ибо они довольствовались изображением сильной личности, поставленной в скорее психологическую, нежели социальную ситуацию[1]. Словом, им недоставало диалектической практики и теории. И все-таки в американском кино три типа фундаментальных отношений были разработаны на свой лад. Образ-действие мог двигаться от ситуации к действию или, наоборот, от действия к ситуации; он был неотделим от актов понимания, посредством которых герой оценивал данные о какой-либо проблеме или ситуации, — или же от актов умозаключения, при помощи которых он разгадывал то, что не было дано (таковы, как мы уже видели, искрометные образы-умоза-

---

[1] Эйзенштейн. *«Диккенс, Гриффит и мы»*. — Собр. соч., т. 2. Эйзенштейн ставит в упрек Гриффиту то, что тот не достиг подлинного диалектического «монизма».

ключения Любича). И эти акты образного мышления продлевались в двух направлениях: в сторону отношения образов к мыслимому целому и в сторону отношения образов к фигурам мысли. Вернемся к крайнему примеру: если фильмы Хичкока показались нам достижениями в сфере образа-движения, то это потому, что образ-действие в них преодолевается по направлению к «ментальным отношениям», кадрирующим его и встраивающим его в цепочку, – но в то же время мы видим возврат к образу согласно «естественным отношениям», формирующим некую основу. От образа к отношению и от отношения к образу: в этот круг включены все функции мысли. Разумеется, это полностью по английскому гению, и диалектики здесь нет, а есть логика отношений (она-то и объясняет, почему «саспенс» заменяет «шок»)[1]. Итак, отношения кино с мыслью могут осуществляться множеством способов. Но три типа таких отношений, по-видимому, хорошо определены уже на уровне образа-движения.

2

Как странно звучат сегодня великие декларации, например, Эйзенштейна и Ганса: все эти упования, возлагавшиеся на кино как искусство масс и новый способ мысли, сохраняются лишь как музейные документы! К сожалению, можно сказать, что кинематограф утонул в ничтожности собственной продукции. Чем становятся саспенс Хичкока, шок Эйзенштейна и возвышенное Ганса в руках посредственных режиссеров? Когда насилие уже не является шокирующей чертой образа и его вибраций, а сводится к простой демонстрации, режиссеры впадают в кровавый произвол; когда величие касается не композиции, а становится обыкновенным раздуванием показываемого, мы больше не видим ни возбуждения мозга, ни рождения мысли. Скорее мы замечаем общую дефективность и режиссеров, и их зрителей. Тем не менее повседневная заурядность никогда не препятствовала появлению шедевров живописи; и все-таки ситуация меняется в условиях индустриального искусства, когда доля отвратительных произведений прямо-таки ставит под сомнение существеннейшие цели и способности. Итак, кино умирает от собственной количественной заурядности. Однако же, существует и более важная причина: массовое искусство, обращение к массам, которое не должно было бы отделяться от доступности кино массам, ставшим его подлинным субъек-

---

[1] У Бонитцера мы обнаруживаем общее сопоставление Хичкока с Эйзенштейном, в особенности в связи с функцией, выполняемой у них крупным планом: *«Le champ aveugle»*. Cahiers du cinéma-Gallimard.

том, — упало до уровня пропаганды и государственного манипулирования, своеобразного фашизма, в котором Гитлер объединяется с Голливудом, а Голливуд — с Гитлером. Духовный автомат стал автоматом фашистским. Как писал Серж Даней, весь кинематограф образа-движения поставили под сомнение «великие политические постановки, государственная пропаганда, выводившая живые картины; первые массовые аресты» и их фон, лагеря[1]. Отходную амбициям «старинного кино» пропели не (или не только) заурядность и пошлость его будничной продукции; с большим успехом это сделала Лени Рифеншталь, а уж она-то посредственностью не была. И ситуация еще более ухудшается, если следовать тезису Вирилио: в массовом искусстве, поначалу основанном на образе-движении, не существовало ни отвлечения, ни отчуждения; наоборот, с самого начала образ-движение оказался и исторически, и по сути сопряжен с организацией войны, с государственной пропагандой и с обыкновенным фашизмом[2]. Сочетание этих двух причин, посредственности продукции и ее фашистского характера, вполне может объяснить массу явлений. Например, Арто весьма недолго «верит» в кинематограф, одну за другой сочиняя декларации, внешне совпадающие с эйзенштейновскими и гансовскими, — тут вам и новое искусство, и новое мышление. Но весьма скоро он от него отрекается. «Дурацкий мир образов, застрявший, будто в смоле, в мириадах сетчаток, никогда не реализует образа, который можно было бы из него создать. Поэзия, которую из всего этого извлечь невозможно, так и остается поэзией эвентуальной, поэзией того, что могло бы быть; а значит, ожидать ее следует не от кино...»[3].

Возможно, существует и третье основание, и оно, как ни странно, в состоянии вернуть упование на эвентуальность мысли о кино посредством самого кино. Случай Арто следует изучить подробнее, ибо похо-

---

[1] Daney Serge. *«La rampe»*, p. 172.

[2] Поль Вирилио показывает, как система войны мобилизует восприятие не в меньшей степени, нежели оружие и военные действия: фотография и кино также проходят через войну и сочетаются с конкретными видами оружия (например, с пулеметом). Поле битвы все больше напоминает *постановку*, на которую противник отвечает уже не камуфляжем, а контрпостановкой (симуляцией, трюками или даже гигантскими иллюминациями противовоздушной обороны). Но ведь при фашистском режиме вся гражданская жизнь проходит под знаком постановки: «реальная власть отныне распределяется между тыловым обеспечением боеприпасами и обеспечением образами и звуками»; и до самой своей смерти Геббельс грезил о том, чтобы превзойти Голливуд, ставший современным киногородом в противоположность античному городу-театру. Кино, в свою очередь, стремится превзойти само себя по направлению к электронному образу, как гражданскому, так и военному, — и все это в рамках военно-промышленного комплекса. Ср.: Virilio, *«Guerre et cinéma I, Logistique de la perception»*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile.

[3] Artaud. «La vieillesse précoce du cinéma». *«Oeuvres complétes»*, Gallimard, III, p. 99 (это текст 1933 г.. о разрыве Арто с кинематографом).

же, что он имеет определяющую важность. Ведь в течение краткого периода, когда Арто верил в кинематограф, этот драматург, на первый взгляд, занимался великими темами образа-движения в его отношениях с мыслью. Он прямо сказал, что кино не должно натолкнуться на два рифа, на абстрактное экспериментальное кино, развивавшееся в ту эпоху, и на насаждавшееся Голливудом фигуративное коммерческое кино. Арто заявил, что кино связано с нейрофизиологическими вибрациями и что образ должен произвести шок, нервную волну, от которой родится мысль, «ибо мысль есть такая матрона, которая существовала не всегда». Мысль не может функционировать иначе, как рождаясь; она всегда представляет собою повторение собственного рождения, таинственного и глубинного. Отсюда Арто сделал вывод, что объектом образа является функционирование мысли, а функционирование мысли служит подлинным субъектом, подводящим нас к образам. Он добавляет, что греза, в том виде, как она встречалась в европейском кино, вдохновленном сюрреализмом, представляет собой интересную аппроксимацию, но для этой цели ее недостаточно: греза – чересчур легкое решение «проблемы» мысли. Кроме того, Арто верит в то, что кино можно приравнять к *автоматическому письму*, при условии, что автоматическое письмо вовсе не означает отсутствия композиции, а имеет в виду некий высший контроль, объединяющий критическую и сознательную мысль с мыслительным подсознанием: это духовный автомат (весьма отличающийя от грезы, где цензура, или подавление, объединяется с импульсивным подсознанием). Он добавляет, что его точка зрения сильно опережает свое время, что он рискует быть недопонятым – даже сюрреалистами, о чем свидетельствуют его отношения с Жерменой Дюлак, в свою очередь колеблющейся между абстрактным кинематографом и киносновидениями[1].

На первый взгляд, эти декларации Арто и высказывания Эйзенштейна не противоречат друг другу: на пути от образа к мысли наличествует шок или вибрация, которые должны способствовать возникновению мысли внутри мысли; на пути от мысли к образу имеется фигура, которой предстоит воплотиться в своего рода внутреннем монологе (скорее, нежели в видении), способном вернуть нам шок. И все же

---

[1] Все эти темы разрабатываются в III томе сочинений Арто. По поводу *«Раковины и священника»*, единственного сценария Арто, который был осуществлен (Жерменой Дюлак), автор его говорит (р. 77): специфика кино состоит в вибрации, напоминающей «тайное рождение мысли»; это «может быть сходным и родственным с механикой сновидения, не будучи на самом деле, таковым»; это «чистая работа мысли». Отношение Арто к фильму Жермены Дюлак возбуждает массу вопросов, проанализированных О. и А. Вирмо (Virmaux), *«Les surréalistes et le cinéma»*, Seghers. Арто постоянно напоминает, что это первый сюрреалистический фильм, а также упрекает Бунюэля и Кокто за то, что они довольствовались присущим сновидениям произволом (р. 270–272). Похоже, что его упрек в равной степени касается и Жермены Дюлак; ему не нравится трактовка *«Раковины и священника»* как просто грезы.

у Арто мы видим совсем иное: констатацию бессилия, пока еще не направленную *на* кино, а, наоборот, определяющую истинный субъект-объект кино. В кинематографе на первый план выдвинуто не могущество мысли, а ее «бессилие», – и, собственно говоря, у мысли никогда не было иных проблем. Как раз это имеет гораздо бóльшую важность, чем грезы: невозможность быть и немощь, кроющаяся в недрах мысли. Именно за это кино и упрекали его враги (такие, как Жорж Дюамель, сказавший: «Я больше не могу мыслить, о чем хочется, так как движущиеся образы подменяют мои собственные мысли»), – а вот Арто утверждает, что они не разглядели мрачной славы и глубины кино. Фактически для него речь идет не об обычном торможении, навязываемом нам кинематографом извне, но о торможении центральном, о внутреннем крушении или окаменении, а также о «полете мысли», жертвой и реализатором которого непрестанно является мысль. Арто перестал верить в кинематограф, когда стал считать, что кино бьет мимо цели и может создавать лишь абстрактное, фигуративное и грезы. Но он верит в кинематограф в той мере, в какой считает, что кино, по сути своей, способно обнаружить неспособность мыслить в недрах мысли. Если рассмотреть конкретные сценарии Арто, вампира из фильма *«32»*, безумца из *«Бунта мясника»* и особенно самоубийцу из *«Восемнадцати секунд»*, то можно будет утверждать, что «герой стал неспособным добраться до собственных мыслей», что «он доведен до того, что только и видит, как в нем шествуют образы, избыточное количество противоречащих друг другу образов», что у него «похитили дух». Духовный или ментальный автомат уже не определяется логической способностью к мышлению, благодаря которой одни идеи формально выводятся из других[1]. Но он не определяется и физической мощью мысли, образующей круг вместе с автоматическим образом. Духовный автомат стал Мумией, этой сбитой с толку, парализованной, окаменевшей и застывшей инстанцией, которая свидетельствует о «невозможности помыслить, что есть мысль»[2]. Нам скажут, что экспрессионизм уже приучил нас ко всему этому – и к полету мысли, и к раздвоению личности, и к окамене-

---

[1] Философская традиция (Спиноза, Лейбниц) понимает духовный автомат именно в этом смысле; аналогично этому, как господина Теста, его воспринимает и Валери. Жак Ривьер сближает Арто с Валери, но это один из многочисленных моментов абсурда, какими изобилует его знаменитая переписка (том I). Курииты Уно превосходно доказал радикальную противоположность взглядов Валери и Арто на проблему духовного автомата: *«Artaud et l'espace des forces»*, p. 15–26 (thèse Paris VIII).

[2] Вероника Такен (Tacquin) произвела весьма глубокий анализ фильмов Дрейера, ссылаясь на то, что она называет Мумией (*«Pour une théorie du pathétique cinématographique»*, Paris VIII). Она причисляет себя к последователям не Арто, а родственного ему Мориса Бланшо. Арто ввел Мумию уже в рассуждениях из *«Bilboquet»* (I). В анализах Вероники Такен содержится целая кинематографическая разработка темы Мумии.

нию под гипнозом, и к галлюцинациям, и к галопирующей шизофрении. Но здесь мы опять же рискуем не распознать оригинальности Арто: ведь, в отличие от экспрессионизма (да и сюрреализма), тут уже не мысль сопоставляется с подавлением, с бессознательным, с грезой, с сексуальностью или смертью, а все эти детерминации сопоставляются с мыслью, как с «проблемой» более высокого порядка, или вступают в отношения с неопределимым и несказанным[1]. «Пуп», или мумия, уже не является не поддающимся дальнейшему делению ядром грезы, на которое наталкивается мысль; напротив, это ядро мысли, «изнанка мыслей», с которой сталкиваются и от которой отскакивают, разрушаясь, даже сами грезы. Если экспрессионизм подвергал бдения ночному лечению, то Арто *лечил грезы лечением дневным*. Экспрессионистской сомнамбуле у Арто, в *«Восемнадцати секундах»* или в *«Раковине и священнике»* противостоит «вигиламбула» (буквально: бодрствующий бродяга; – *Прим. пер.*).

Итак, несмотря на поверхностное сходство в терминах, мы видим абсолютное различие между проектом Арто и такой концепцией, как эйзенштейновская. Речь идет о том, чтобы, по выражению Арто, «воссоединить кино с глубинной реальностью мозга», но эта сокровенная реальность – не Целое, а, напротив, трещина и пробоина[2]. Пока он верит в кино, он наделяет его не способностью внушать мысли о целом, а, наоборот, «диссоциативной силой», вводящей «фигуру небытия» и «дыру в кажущемся». Пока он верит в кино, он не наделяет его способностью возвращения к образам и нанизывания их согласно требованиям внутреннего монолога и ритму метафор, а, наоборот, «спускает метафоры с цепи» согласно массе голосов, внутренним диалогам, в которых один голос всегда находится в другом. Словом, Арто опрокидывает всю совокупность отношений между кино и мыслью: с одной стороны, уже нет целого, мыслимого посредством монтажа; с другой же стороны, больше нет внутреннего монолога, выразимого в образах. Арто как бы переворачивает аргумент Эйзенштейна: если верно, что мысль зависит от порождающего ее шока (нерва или костного мозга), то она может мыслить только об одном: *о том, что мы пока еще не мыслим*, о бессилии помыслить целое, как о том, чтобы помыслить себе самого себя, – а это значит, что мысль всегда находится в состоянии окаменения, вывиха и крушения. Наделенное мышлением бытие всегда в будущем – вот что обнаружил Хай-

---

[1] «Сексуальность, подавление и бессознательное никогда не представлялись мне достаточным объяснением вдохновения или духа...» (Artaud, III, p. 47).

[2] Blanchot Maurice. «Artaud», *«Le livre a venir»*. Gallimard, p. 59: Арто переворачивает «условия движения», на первое место он ставит свойство «лишения, а уже не тотальность, по отношению к которой такое лишение поначалу казалось попросту нехваткой. Первое здесь – не полнота бытия, а щель и трещина...».

деггер, возведя это в универсальную формулу, – но ведь то же самой необычной проблемой, притом своей собственной, считал и Арто[1]. От Хайдеггера к Арто: Морис Бланшо умело возводит к Арто основополагающий вопрос о том, что наводит на мысли, что заставляет мыслить: мыслить заставляет «немощь мысли», фигура небытия, несуществование целого, которое можно было бы помыслить. Бланшо ставит для литературных произведений диагнозы, в высшей степени верные и для кино: с одной стороны, это присутствие в мысли немыслимого, которое можно назвать и ее источником, и плотиной на ее пути; с другой же стороны, это присутствие в мыслителе другого мыслителя – и так до бесконечности, что нарушает любой монолог мыслящего «я».

Но вопрос вот в чем: какое сущностное отношение имеет все это к кинематографу? Ведь кажется, что это вопрос литературы, или философии, или даже психиатрии. Но вот в чем это касается специфичности кино его и отличий от других искусств или дисциплин? В каждой сфере этот вопрос трактуется по-разному, – а в других областях формулируется с помощью других средств. И мы спрашиваем, какими средствами кино пытается разрешить этот вопрос о мысли, о ее сугубой немощи и о том, что их этого проистекает. Справедливо, что плохое (а иногда и хорошее) кино довольствуется состоянием мечты, которую оно внушает зрителю, – или же воображаемой сопричастностью, часто подвергавшейся анализу. Но сущность кинематографа, которая не встречается в «обобщенных» фильмах, имеет своей наиболее возвышенной целью показ мысли, не что иное, как саму мысль, и ее функционирование. В этом отношении сила книги Жан-Луи Шефера заключается в ответе ее автора на вопрос: «в чем и как кино соотносится с мыслью, чья характерная черта, что ее еще нет?» Он утверждает, что коль скоро кинематографический образ признаёт аберрацию движения в самом себе, он оперирует *отсрочкой мирового движения* или же накладывает поверх видимого *мутное*, и эти приемы, в отличие от проектов Эйзенштейна, вовсе не делают мысль зримой, а, наоборот, обращаются к тому, что невозможно помыслить в мысли, и к тому, что не удается увидеть в зрении. Возможно, в противоположность взгляду автора, это не «преступление», а только потенция ложного. Шефер пишет, что мысль в кино поставлена в тупик собственной невозможности, и, однако же, извлекает оттуда свою высочайшую мощь, или способность к рождению. Он добавляет, что условия кино имеют лишь один эквивалент, и это уже не воображаемая сопричастность, а дождь, когда

---

[1] Ср.: Heidegger, *«Qu'appelle-t-on penser?»*, p. 22–24 : «Больше всего мыслей вызывает тот факт, что мы пока еще не мыслим, – и всегда "пока еще", хотя состояние мира постоянно становится все более наводящим на мысли. <...> Больше всего наводит на мысли в наше время то, что наводит на мысли о том, что мы пока еще не мыслим».

мы выходим из зала; не греза, а чернота и бессонница. Шефер весьма близок к Арто. На самом деле, его концепция кино в высшей степени (хотя и по случайности) близка произведениям Гарреля: эти пляшущие зернышки, эта светоносная пыль, которую нельзя назвать даже предвосхищением тел, эти хлопья снега и покрытые сажей простыни созданы не для того, чтобы их видеть[1]. При условии, правда, что нам удастся убедительно доказать, что такие произведения вовсе не являются скучными или отвлеченными, а представляют собой наиболее занимательное, живое и волнующее из того, что можно сделать в кино. Помимо грандиозной сцены с мельницей и накапливающейся белой мукой в конце дрейеровского *«Вампира»*, Шефер предлагает в качестве примера самое начало фильма *«Паучий замок»* (куросавовская версия *«Макбета»*): серый фон, дымка и туман составляют «все посюстороннее образа», который является не невидимой вуалью, натянутой на вещи, но «мыслью без тела и образа». Так же обстоят дела с *«Макбетом»* Уэллса, где неотличимость земли от вод, неба от земли и добра от зла формирует «предысторию сознания» (Базен), рождающую мысль о собственной невозможности. Не напоминает ли нам это уже одесские туманы, вопреки намерениям Эйзенштейна? Не столько движение, сколько, по выражению Шефера, прерывание (suspension) мира наделяет мысль видимостью, и не как объектом, но как актом, непрестанно то возникающим в мысли, то прячущимся: «нельзя сказать, что здесь речь идет о мысли, которая стала видимой, ибо видимое поражено и неизлечимо заражено первичной бессвязностью мысли, этим ее изначальным качеством». Таково описание *обычного человека кино*: это духовный автомат, «механический человек», «экспериментальный манекен», батискаф внутри нас, неведомое тело, находящееся у нас за головой, и возраст его не является нашим и не соответствует возрасту нашего детства, ибо это малая толика времени в чистом состоянии.

Если этот мыслительный опыт касается сугубо (хотя и не исключительно) современного кино, то причина его прежде всего зависит от изменения, которому подвергся образ: он перестал быть сенсомоторным. Если Арто можно назвать предтечей с чисто кинематографической точки зрения, то это потому, что он ссылается на «подлинные психические ситуации, между которыми втискивается мысль, ищущая узенькой лазейки», на «*чисто визуальные ситуации*, драматизм которых проистекает от удара, нанесенного прямо в глаза и, если так можно выразиться, подготовленного самой субстанцией взгляда»[2]. И получается, что этот сенсомоторный разрыв находит свое главнейшее объяснение в разрыве связей между человеком и миром и сам восходит к это-

---

[1] Schefer Jean-Louis, *«L'homme ordinaire du cinéma»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 113–123.

[2] Artaud, III, p. 22, 76.

му разрыву. Сенсомоторный разрыв превращает человека в ясновидящего, уязвленного чем-то невыносимым в этом мире и столкнувшегося с чем-то немыслимым в мысли. В промежутке между двумя этими явлениями мысль претерпевает странное окаменение, которое можно назвать ее неспособностью функционировать и быть, а также утратой ею самообладания и обладания миром. Ибо ведь не во имя же какого-то лучшего или более истинного мира мысль улавливает невыносимое вот в этом мире, а, наоборот, из-за того, что сам этот мир является невыносимым, она не может больше помыслить ни какой-либо мир, ни саму себя. Невыносимое представляет собой уже не крупную несправедливость, а перманентное состояние повседневной текучки. Человек *сам по себе* не является иным миром, кроме как тем, в котором он испытывает невыносимое и куда он ощущает себя втиснутым. Духовный автомат попал в психическую ситуацию ясновидца, который видит тем лучше и тем дальше, чем меньше он способен реагировать, т. е. мыслить. Так где же тогда узенькая лазейка? Верить, но не в лучший мир, а в связь между человеком и миром, в любовь или в жизнь, – верить во все это, как в невозможное, как в немыслимое, которое тем не менее только и можно помыслить: «дайте мне возможного, а то я задохнусь». Именно это верование и превращает немыслимое в присущую мысли потенцию, и происходит это через абсурд и благодаря абсурду. Арто никогда не воспринимал немощь мысли как просто неполноценность, коей мы поражены в отношении мысли. Немощь неотделима от мысли, так что нам приходится возвести ее в образ нашего мышления, перестав претендовать на «реставрацию» всемогущества мысли. Мы скорее должны воспользоваться этим бессилием, чтобы уверовать в жизнь и обрести тождество мысли и жизни: «я мыслю о жизни, и все системы, какие я мог бы построить, никогда не станут равноценными моим крикам, воплям человека, занятого переустройством собственной жизни...». Можно ли сказать, что Арто был близок Дрейеру? Можно ли утверждать, что Дрейер – это тот же Арто, но только такой, к которому «возвращался» рассудок, причем всегда благодаря абсурду? Друзи отметил значительный психический кризис, шизофреническое странствие Дрейера[1]. Но, кроме того, Вероника Такен умело продемонстрировала, что мумия (духовный автомат) является непременным элементом его последних фильмов. Это было верно уже относительно *«Вампира»*, где мумия предстает как дьявольское начало мира (она сама – вампирша), но также и как нерешительный герой, который не знает, о чем думать, и мечтает о собственном окаменении. В *«Слове»* мумия сделалась самой мыслью, женщиной, умершей в молодом возрасте, каталептичкой: жизнь и любовь возвращает ей семей-

---

[1] Недугам Дрейера Друзи дает узкопсихоаналитическое толкование: *«Carl Th. Dreyer né Nilsson»*. Ed. du Cerf, p. 266–271.

ный дурачок, как раз из-за того, что он перестал быть безумным, т. е. считать *себя* другим миром, и потому, что теперь он знает, что такое верить... Наконец, в *«Гертруде»* разрабатываются всяческие импликации и новые отношения кино с мыслью: «психическая» ситуация заменяет все разнообразие сенсомоторных; постоянный разрыв связей с миром, вечная дыра во внешней стороне предметов, воплощенная в ложном монтажном согласовании; улавливание невыносимого даже в будничном и несущественном (продолжительная сцена, снятая с помощью тревеллинга, которую Гертруда не может вынести: лицеисты идут маршевым шагом автоматов приветствовать поэта за то, что он научил их любви и свободе); встреча с немыслимым, о котором даже невозможно ничего сказать (а можно лишь спеть), – до самого исчезновения Гертруды; окаменение, «мумификация» героини, осознающей, что вера есть мысль о немыслимом («Была ли я молода? Но ведь я любила! Была ли я красива? Но ведь я любила! Жила ли я? Но ведь я любила!»). Во всех этих смыслах *«Гертруда»* служит провозвестником нового кинематографа, а ее продолжением можно назвать фильм Росселлини *«Европа-51»*. Росселлини выразил свою позицию по этому вопросу так: чем менее человеческим становится мир, тем больше долгом художника становится верить и внушать веру в отношения человека с миром, ибо мир создан людьми[1]. Героиня *«Европы-51»* – это мумия, излучающая нежность.

Разумеется, у кино с самых его истоков были особые отношения с религией. Существует понятие некоей католичности кинематографа (многие режиссеры были откровенными католиками, даже в Америке, – а не-католики сохраняли сложные отношения с католицизмом). Разве в католицизме нет постановочного размаха, а с другой стороны, разве нет в кинематографе культа, принявшего, по выражению Эли Фора, эстафету у кафедральных соборов?[2] Похоже, что все кино укладывается в формулировку Ницше: «здесь мы еще более благочестивы». Или, скорее, с самого начала христианство и революция, христианская вера и революционный фанатизм были двумя полюсами, притягивавшими к себе массовое искусство. И объясняется это тем, что кинематографические образы, в отличие от театральных, показывали нам связь между человеком и миром. А следовательно, они развивались и по направлению к преобразованию мира человеком, и в сторону открытия внутреннего и высшего мира, каковым является сам человек... И сегодня нельзя сказать, что эти два полюса кино ослабли: определенная католичность не перестала вдохновлять массу режис-

---

[1] Росселлини, беседа, в: *«La politique des auteurs»*. Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, p. 65–68.

[2] Можно указать на книгу Ажеля и Эфра (Agel et Ayfre) *«Le cinéma et le sacré»*. Ed. du Cerf, а также на исследования *«Les passions du Christ comme thème cinématographique» (Etudes cinématographiques).*

серов, а революционные страсти перешли в кинематограф третьего мира. Но все же суть изменилась, и потому имеется столько же различий между католицизмом Росселлини или Брессона и, скажем, Форда, сколько между революционаризмом Роша или Гинея и, скажем, Эйзенштейна.

Фактом современного мира является то, что в этот мир мы больше не верим. Мы не верим даже в события, которые постигают нас самих, в любовь и смерть, так, как будто они касаются нас лишь частично. Теперь не мы снимаем кино, а сам мир предстает перед нами, словно плохой фильм. По поводу фильма *«Отколовшаяся банда»* Годар писал: «Люди реальны, а вот мир держится особняком. И как раз мир снимает для себя кино. Мир не синхронен, а они справедливы, правдивы и репрезентируют жизнь. Они переживают простейшие истории, а мир вокруг них живет по дурному сценарию»[1]. Связи между человеком и миром оказываются порванными. А значит, эти связи должны стать объектами верований: невозможное можно вернуть лишь с помощью веры. Религия теперь обращается не к иному, преображенному, миру. Человек попадает в мир, как в чисто оптическую и звуковую ситуацию. И реакция, которой человек лишился, теперь может быть замещена лишь верованием. Только вера в мир может восстановить связь человека с тем, что он видит и слышит. И необходимо, чтобы кино снимало на пленку не мир, но нашу веру в этот мир, единственную нашу связь с ним. Часто задаются вопросом о природе кинематографической иллюзии. Возврат веры в мир — в этом сила современного кино (когда оно перестает быть плохим). Христиане или атеисты, в нашей универсальной шизофрении *мы обладаем потребностью в основаниях для веры в этот мир.* Это прямо-таки преобразование понятия «вера». С ним был сопряжен великий поворот в философии — от Паскаля до Ницше: заменить модель знания верованием[2]. Но вера заменяет собой знание лишь тогда, когда она заставляет верить в этот мир, каков он есть. В кино этот поворот происходит сначала у Дрейера, а потом у Росселлини. В своих последних фильмах Росселлини теряет интерес к искусству, которому ставит в упрек инфантильность и жалостливость, то, что оно сетует на утрату мира: он хочет заменить искусство моралью, которая возвратила бы нам веру, способную увековечить жизнь. Несомненно, Росселлини еще сохра-

---

[1] Ср.: Collet Jean, *«Jean-Luc Godard»*. Seghers, p. 26—27.

[2] В истории философии замена знания верой происходит у авторов, некоторые из коих продолжают быть набожными; другие же мучительно обращаются в атеизм. Поэтому можно говорить о существовании подлинных пар: Паскаль — Юм, Кант — Фихте, Кьеркегор — Ницше, Лекье — Ренувье. Но даже у благочестивых вера теперь обращается не к иному миру; она направлена в этот мир: вера по Кьеркегору, и даже по Паскалю, возвращает нам человека и мир.

няет идеал знания, и от этого сократического идеала он никогда не откажется. Но у него имеется потребность обосновать его религией, простой верой в человека и мир. Почему *«Жанна на костре»* была плохо понята? Оттого, что у Жанны д'Арк была потребность оказаться на небесах, чтобы уверовать в клочья этого мира[1]. В этот мир можно поверить лишь с высот вечности. У Росселлини мы видим переворот в христианской религии, что является высочайшим парадоксом. Вера – даже с персонажами Священного писания – с Марией, Иосифом и Иисусом – готова к тому, чтобы перейти на сторону атеиста. У Годара же рушится и идеал знания, сократический идеал, еще присутствовавший у Росселлини: «хороший» дискурс, дискурс бойца, революционера, феминистки, философа, режиссера и т. д. считается ничем не лучше плохого[2]. Объясняется это тем, что речь идет об обретении веры и возвращении ее миру, и происходит это как по сю, так и по ту сторону слов. Достаточно ли водвориться на небе, будь оно небом искусства и живописи, чтобы найти основания для веры (*«Страсть»*)? Или же необходимо выдумать «среднюю высоту» в промежутке между небом и землей (*«Имя: Кармен»*)?[3] Что несомненно, так это то, что вера уже не означает ни веры в иной мир, ни веры в мир преображенный. Означает она просто-напросто веру в тело. Это значит возвращать дискурс телу, а с этой целью необходимо достичь тела перед тем, как вещи будут названы, а потом уже обратиться к дискурсу, к словам: таково «пред-имя» (игра слов: в названии фильма Годара prénom означает просто «имя»; – *прим. пер.*), и даже нечто ему предшествующее[4]. Арто говорил о том же самом, о вере в *плоть*, «я – человек, утративший жизнь и стремящийся всеми средствами возвратить ее на

---

[1] Ср. превосходный анализ Клода Бейли (Beylie) в: *«Procès de Jeanne d'Arc. Etudes cinématographiques»*.

[2] Daney Serge, p. 80 : «На слова, сказанные другим, будь то утверждение, прокламация или проповедь, Годар всегда отвечает тем, что говорит *другой* другой. В его педагогике всегда присутствует существенная неизвестная величина, а именно – характер отношения, поддерживаемого им с *хорошим* дискурсом (с теми видами дискурса, которые он поддерживает, например, маоистским), неопределим.

[3] Bergala Alain. «Les ailes d'Icare». *«Cahiers du cinéma»,* no. 355, janvier 1984, p. 8.

[4] Даней показывает, что в силу статуса годаровского дискурса единственным «хорошим» дискурсом является тот, который можно вернуть телу или восстановить для тела: в этом заключается весь сюжет фильма *«Здесь и вдали»*. Отсюда необходимость добираться до вещей и людей «перед тем, как они будут названы», до всякого дискурса, с тем чтобы они могли произвести собственный дискурс: ср. пресс-конференцию в Венеции, посвященную фильму *«Имя: Кармен»*, в: *«Cinématographe»,* no. 95, décembre 1983 (а также комментарии Луи Одибера (Audibert), p. 10 : «в этом фильме присутствует значительная свобода, и это – свобода верования <...>. Следы мира, запечатленные на киноэкране, преподносятся как иные, евангельские, речи <...>. Обретение мира предполагает возвращение по сю сторону кодов...»).

место». Годар возвещает: *«Приветствую тебя, Мария»*: о чем же они говорили, Иосиф и Мария, о чем они говорили *до того*? О том, чтобы вернуть слова телу, плоти. В этом отношении взаимовлияние Годара и Гарреля меняет направление или обращается в противоположную сторону. В творчестве Гарреля никогда не было иного предмета, кроме обращения к Марии, Иосифу и Иисусу ради того, чтобы уверовать в тело. Если сравнить Гарреля с Арто или с Рембо, то можно заметить нечто истинное и выходящее за рамки обыкновенного обобщения. Наша вера не может иметь иного объекта, кроме плоти, и мы нуждаемся в очень необычных аргументах, чтобы уверовать в тело («у Ангелов нет знания, ибо всякое истинное знание темно...»). Мы должны верить в тело, но именно как в зародыш жизни, как в завязь, которая просияет на весь град; в тело, которое сохранено и осталось на веки вечные в Святой Плащанице или в повязках мумий; в тело, свидетельствующее в пользу жизни в этом мире, каков он есть. Нам необходима хоть какая-то этика или вера, что вызывает смех у идиотов; и это не потребность в вере в нечто иное, но необходимость уверовать в этот мир, к которому и идиоты принадлежат тоже, как и мы сами.

3

Таков первый аспект нового кино: разрыв сенсомоторной связи (образ-действие), а на более глубоком уровне – связи между человеком и миром (великой органической композиции). Вторым аспектом стал отказ от фигур – от метонимии не в меньшей степени, чем от метафоры, а на более глубинном уровне – смещение внутреннего монолога, как сигналетической материи кино. К примеру, по поводу глубины кадра в том виде, как ее вводят Ренуар и Уэллс, можно заметить, что они проторили для кинематографа новый путь, уже не «фигуративный» метафорический, или даже метонимический, а более требовательный, более обязывающий и как бы *теорематический*. Именно об этом писал Астрюк: глубина производит физический эффект метели, она то подводит персонажей к камере (или в глубину сцены), то отводит их от камеры (или убирает из глубины сцены), а уже не водит их то вдоль, то поперек кадра; но также ей присущ ментальный эффект теоремы, ибо прокрутку фильма она превращает в теорему, и больше не воспринимает ее как ассоциацию идей; она делает мысль имманентной образу[1]. Астрюк сам усвоил уроки Уэллса: камера-перо отказывается от метафор и метонимий монтажа, – она пишет посредством

---

[2] Астрюк Александр (Astruc) в: *«L'art du cinéma»* Пьера Леpминье, Seghers, p. 589: «Выражение мысли – это фундаментальная проблема кино».

тревеллинга, наездов сверху и снизу, подходов с тыла; она сооружает некую конструкцию (*«Багровый занавес»*). Метафоры и даже метонимии уже неуместны, поскольку необходимость, присущая отношениям мысли в образе, заменила смежность взаимоотношений между образами (прямая – обратная перспектива). Если мы спросим, кто из режиссеров дальше других прошел этот теорематический путь, даже отвлекаясь от глубины кадра, то ответом будет: Пазолини. Несомненно, все его творчество, в особенности фильмы *«Теорема»* и *«120 дней Содома»*, можно считать геометрическими доказательствами в действии (садические инспирации фильма *«120 дней Содома»* происходят оттого, что уже у Сада невыносимые телесные фигуры строго подчинены процессу доказательства). *«Теорема»* и *«120 дней Содома»* притязают на то, чтобы вынудить мысль следовать по пути своей собственной необходимости, а также доводят образ до точки, в которой он становится дедуктивным и автоматическим, – и заменяют формализованными мыслительными цепочками репрезентативные или фигуративные сенсомоторные цепи. Возможно ли, чтобы кино тем самым достигло подлинно математической строгости, которая касалась бы уже не просто образа (подобно тому, как старое кино уже подчинило его метрическим или гармоническим отношениям), но мысли об образе, мысли в образе? Таков кинематограф жестокости, о котором Арто говорил, что он «не рассказывает историю, а разрабатывает последовательность состояний духа, одни из коих выводятся из других, как мысль – из мысли»[36].

Но разве не этот самый путь недвусмысленно отверг Арто, разве это не концепция духовного автомата, от которой он отказался на том основании, что она нанизывает мысли, имеющие лишь формальную мощь, при этом выдавая их за образец знания? Тут следует понять иную особенность, характерную как для творчества Пазолини, так и для проектов Арто. Существуют две математические инстанции, непрестанно друг к другу отсылающие, друг друга «обволакивающие», друг к другу соскальзывающие, но, несмотря на их союз, совершенно отличные друг от друга: это теорема и проблема. Проблема формулируется в теореме и наделяет ее жизнью, даже лишая мощи. Проблематика отличается от теорематики (или конструктивизм – от аксиоматики) тем, что теорема развивает внутренние отношения по направлению от принципа к следствиям, тогда как проблема вмешивает внешнее событие, при котором что-либо отнимается, добавляется или рассекается, а это уже образует собственные условия и определяет «конкретный случай» или случаи: так, эллипс, гипербола, парабола, прямые и точка представляют собой конкретные случаи проекции окружности на секущие плоскости, по

[1] Artaud, III, p. 76.

отношению к вершине конуса. Эта внешняя часть проблемы уже не сводится как к экстериорности физического мира, так и к психологической интериорности мыслящего «я». В *«Багровом занавесе»* Аструк вывел скорее бездонную проблему, нежели теорему: как можно определить «случай» девушки-героини? Что послужило причиной того, что молчаливая девушка отдалась герою фильма, – ведь не болезнь же сердца, приводящая к смерти? Существует решение, от которого зависит все, и оно глубже, чем любые объяснения, какие тут уместны. (Так же и с предательницей у Годара: в ее решении есть нечто выходящее за рамки обыкновенного желания показать, что она не влюблена). Как сказал Кьеркегор, «глубинные движения души разоружают психологию», и именно потому, что их источник – не в душе. Сила того или иного режиссера измеряется способом, каким он умеет внушать этот проблематичный и рискованный, но все же отнюдь не произвольный вопрос: что перед нами – благодать или случайность? В этом-то смысле и следует понимать вывод, сделанный Пазолини в *«Теореме»*: он не столько теорематичен, сколько проблематичен. Посланник из внешнего мира представляет собой инстанцию, исходя из которой каждый член семьи переживает решающее событие или проблему, что и образует проблемный случай или же сечение гиперпространственной фигуры. Каждый случай и каждое сечение рассматривается как некая мумия: это и парализованная дочь, и мать, обездвиженная в своих эротических поисках, и сын с утомленными глазами, мочащийся на холст своей картины, и гувернантка, предающаяся мистической левитации, и доведенный до «природного» животного состояния отец. Жизнью наделяет их то, что они являются проекциями некоего внешнего, поэтому одни из них приобретают черты других, что напоминает проекции конических сечений или метаморфозы. В *«120 днях Содома»*, напротив, проблемы больше нет, поскольку нет внешнего: Пазолини выводит на сцену фашизм, но даже не *in vivo,* а преследуемый, запертый в городе и сведенный к чистой интериорности, совпадающей с условиями замкнутости, в которой развертывались доказательства Сада. *«120 дней Содома»* – это чисто мертвая теорема, теорема смерти в том виде, как к ней стремился Пазолини, – а вот *«Теорема»* – это живая проблема. Отсюда – настойчивость, с которой Пазолини в *«Теореме»* ссылается на проблему, представляющую собой точку схождения всего остального, как всегда внешнюю по отношению к мысли, как нестабильную точку, являющуюся лейтмотивом фильма: «меня неотступно преследует вопрос, на который я не могу дать ответа». Отнюдь не возвращая мысли знание или недостающую ей внутреннюю уверенность, проблематическая дедукция вкладывает в мысль немыслимое, так как лишает ее какой бы то ни было интериорности, чтобы выдолбить в ней некое внешнее и нередуцируемую изнанку,

отнимающие у мысли ее субстанцию[1]. Мысль уносится экстериорностью «верования» за пределы какой бы то ни было интериорности знания. Может быть, Пазолини таким образом доказывал, что он не перестал быть католиком? А может, наоборот, утверждал, что он — радикальный атеист? Впрочем, разве не оторвал он, подобно Ницше, верования от всякой веры, чтобы вернуть их строгой мысли?

Если проблема определяется внешней точкой, то тем более понятными становятся два смысла, которыми может наделяться план-эпизод: глубина (Уэллс, Мидзогути) и плоскостность (Дрейер и зачастую Куросава). Это подобно вершине конуса: когда в ней находится взгляд, мы оказываемся перед плоскими проекциями или чистыми контурами, подчиняющими себе свет; но когда в ней находится сам источник света, мы видим объемы, рельефы, светотень, выпуклости и вогнутости, подчиняющие себе точку зрения в наезде камеры сверху или снизу. Как раз в этом смысле затененные участки у Уэллса противостоят фронтальной перспективе Дрейера (даже если Дрейеру в *«Гертруде»*, как и Ромеру в *«Парсифале»*, удалось придать кривизну уплощенному пространству). Но общей для обоих случаев является позиция некоего внешнего как инстанция, создающая проблему: глубина образа у Уэллса стала чисто оптической, а у Дрейера центр плоского образа перешел в чистую точку зрения. В обоих случаях «фокализация» вышла за пределы образа. И нарушенным оказалось сенсомоторное пространство, обладавшее собственными фокусами и вычерчивавшее между ними пути и препятствия[2]. Проблема не является препятствием. Когда Куросава берется за метод Достоевского, он показывает нам персонажей, непрестанно ищущих, каковы данные «проблемы» еще более глубокой,

---

[1] Тема Внешнего и его отношений с мыслью является одной из наиболее постоянных у Бланшо (особенно в *«L'entretien infini»*). В статье, написанной в честь Бланшо, Мишель Фуко вновь берется за эту «Мысль извне», наделяя ее более глубинным статусом, нежели любое внутреннее основание или любой внутренний принцип: ср.: *«Critique»*, juin 1966. В *«Словах и вещах»* он, в свою очередь, анализирует отношения мысли с существенным для нее «немыслимым»: р. 333—339.

[2] Взяв за основу литературоведческую концепцию «фокализации», чьим автором является Женетт, Франсуа Жост различает три возможных типа *окуляризации*: внутреннюю, когда камера как бы занимает место глаз персонажа; внешнюю, когда она как бы приходит извне или играет самостоятельную роль; и «нулевую», когда она как бы исчезает, выделяя то, что она показывает (*«Communications»*, no. 38). Вновь ставя этот вопрос, Вероника Такен придает большое значение нулевой окуляризации: она определяет характер последних фильмов Дрейера в той мере, в какой те воплощают инстанцию Нейтрального. Что же касается нас, то на наш взгляд, внутренняя фокализация имеет отношение не только к какому-либо персонажу, но и к любому центру, существующему во всяком образе; значит, она связана с образом-действием вообще. Два прочих случая терминами «внешняя» и «нулевая» определяются не всегда, но лишь когда центр становится чисто оптическим — из-за того ли, что он переходит в источник света (глубина Уэллса), либо потому, что он переходит в точку зрения (плоскостность Дрейера).

чем ситуация, в которой они оказались: тем самым японский режиссер выходит за рамки знания, но также и преодолевает условия действия. Он достигает чисто оптического мира, где речь идет о том, что необходимо стать ясновидящим, совершенным «идиотом». Глубина Уэллса того же типа и выстраивается по отношению не к препятствиям или к скрытым предметам, а к свету, показывающему нам существа и предметы сообразно их собственной тусклости. Ясновидение как будто заменяет зрение, а «lux» – «lumen» (в средние века словом lux назывался свет божественный и нетварный, a lumen – природный и сотворенный. – *Прим. пер.*). В тексте, чьи выводы годятся не только для плоских образов Дрейера, но и для глубины Уэллса, Даней пишет: «Вопросом этой сценографии является уже не "что можно увидеть сзади?" А, скорее: "Смогу ли я удержать взглядом то, что я как-никак вижу?" И то, что развертывается в одном-единственном плане?»[1]. «То, что я как-никак вижу» представляет собой формулу невыносимого. В ней выражены новые отношения мысли с в*и*дением, или с источником света, непрестанно выводящим мысль за ее рамки, за пределы знания и действия.

Проблему характеризует то, что она неотделима от некоего выбора. Так, в математике разделение прямой линии на две равные части представляет собой проблему в силу того, что эту прямую можно разделить и на неравные части; вписывание равностороннего треугольника в круг представляет собой проблему, тогда как вписывание прямого угла в полукруг – теорема, поскольку всякий угол в полукруге является прямым. И вот, когда проблема направлена на экзистенциальные детерминации и уже не на математику, мы прекрасно видим, что выбор все больше отождествляется с живой мыслью, с бездонными глубинами решения. Выбор имеет в виду не ту или иную связку, а способ существования выбирающего. Таков был смысл уже знаменитого пари Паскаля: проблема в выборе не между существованием или несуществованием Бога, а между способом существования того, кто в Бога верит, и того, кто в Него не верует. Кроме того, здесь «задействовано» гораздо большее количество возможных способов существования: например, тот, кто считает существование Бога теоремой (набожный); тот, кто не умеет или не может выбирать (нерешительный, скептик)... Словом, выбор простирается на сферу, столь же громадную, как и мысль, ибо движется от «невыбора» к выбору и сам осуществляется в промежутке между выбиранием и его отсутствием. Кьеркегор извлек отсюда разнообразнейшие последствия: выбор, рас-

---

[1] D a n e y, p. 174. Важность книги Сержа Данея основана на том, что он – один из редких исследователей, ставящих в наши дни вопрос об отношениях между кино и мыслью, интересовавший многих в первый период анализа кино, но впоследствии разочаровавший, оставленный без внимания. Даней вновь наделяет его всей полнотой смысла и связывает с современным кино. То же делает и Жан-Луи Шефер.

полагаясь в промежутке между выбором и невыбором (и всеми их вариантами), отсылает нас к некоему абсолютному отношению с внешним, по ту сторону даже интимного психологического сознания, но также и за пределы относительного внешнего мира, и только он способен вернуть нам мир и личное «я». Ранее мы видели, каким образом кино, вдохновлявшееся христианством, не довольствовалось применением этих концепций, но обнаруживало их как наиболее возвышенную тему фильмов (у Дрейера, Брессона и Ромера): тождество мысли выбору, как детерминация недетерминируемого. Героиня фильма *«Гертруда»* проходит через все эти состояния, находясь между отцом, который говорит, что в жизни выбора не бывает, и другом, пишущим книгу о выборе. Страшный человек блага или благочестивый (тот, для кого не существует выбора); нерешительный или равнодушный (тот, кто не умеет или не может выбирать); страшный человек зла (тот, кто выбирает в первый раз, но не может делать выбор впоследствии, не может повторить собственный выбор); наконец, человек выбора или верования (тот, кто выбирает выбор или неоднократно повторяет его): таково кино способов существования, сопоставления этих способов и их соотнесения с внешним, от коего зависят сразу и мир, и «я». Определяется ли эта внешняя точка благодатью или же случаем? Ромер, в свою очередь, прошел кьеркегоровские этапы жизненного пути: эстетическую стадию в *«Коллекционерше»*, этическую стадию в *«Удачном замужестве»* и религиозную стадию в *«Моей ночи у Мод»* и, особенно, в *«Парсифале»*[1]. Сам Дрейер прошел различные стадии — от слишком большой уверенности благочестивого, от безумной уверенности мистика, от неуверенности эстета, до простой веры умеющего выбирать (и возвращающего мир и жизнь). Брессон обратился к паскалевскому стилю, чтобы обрисовать человека блага, человека зла, нерешительного, но также и человека благодати или осознанного выбора (отношения с внешним, «ветер где хочет, там и веет»). И во всех

---

[1] Как и у Кьеркегора, у Ромера выбор всегда зависит от брака, определяющего этическую стадию (*«Назидательные рассказы»*). Но по одну ее сторону располагается эстетическая стадия, а по другую — религиозная. Последняя свидетельствует о некоей благодати, но та непрестанно соскальзывает к случайности, как к нестабильной точке. То же самое происходило уже с Брессоном. В специальном номере журнала *«Cinématographe»*, 44, février 1979, посвященном Ромеру, превосходно анализируется это взаимопроникновение случайности и благодати: ср. статьи Каркассонна, Жака Фьески, Элен Бокановски и особенно Девийе («возможно, случайность также является скрытым субъектом фильма *"Моя ночь у Мод"*: метафизическая случайность ткет в нем загадку вдоль всего повествования и сквозь пари Паскаля, — эта тема уже начата в плане, где показана книга по теории вероятности. <...> Одна лишь Мод, играющая в азартную игру, т. е. в игру подлинного выбора, удаляется в изгнание надменного невезения»). Что касается различия между завершенной серией *«Назидательных рассказов»* и сериалом *«Комедии и пословицы»*, то нам представляется, что для *«Рассказов»* еще была характерна структура кратких теорем, тогда как *«Пословицы»* постепенно приближаются к проблемам.

трех случаях речь идет не просто о содержании какого-либо фильма: именно киноформа, на взгляд этих режиссеров, способна открыть нам высочайшую детерминацию мысли, выбор, эту точку, расположенную глубже, нежели какая бы то ни было связь с миром. Следовательно, Дрейер устанавливает господство плоского и усеченного образа мира, Брессон – господство образа бессвязного и фрагментированного, а Ромер – образа кристаллического или миниатюризованного лишь для того, чтобы достичь четвертого или пятого измерения Духа, который веет, где хочет. У Дрейера, у Брессона и у Ромера – тремя различными способами – кинематограф духа столь же конкретен, захватывающ и более занимателен, чем любой другой (ср. комическое у Дрейера).

Именно автоматический характер кино, в отличие от театра, наделяет его этой возможностью. Автоматический образ требует не только новой концепции роли или актера, но также и самой мысли. Эффективно выбирает лишь тот, кто сам уже избран: это может быть и пословицей у Ромера, и субтитрами у Брессона, и эпиграфом у Дрейера. Множество образуется из отношений между автоматизмом, немыслимым и мыслью. Дрейеровская мумия была отсечена от слишком жесткого, тяжкого или поверхностного внешнего мира; тем не менее она была пронизана его ощущениями, избытком ощущений, которые она не могла и не должна была выразить «наружу», но которые могли бы обнаружиться, исходя из более глубинного внешнего[1]. У Ромера мумия уступает место марионетке, а чувства – навязчивой «идее», вдохновляющей ее извне, даже если иногда эта идея покидает ее, оставляя ее в пустоте. У Брессона появляется третье из упомянутых состояний, когда автомат чист, лишен как идей, так и чувств; он характеризуется только автоматизмом заурядных сегментаризованных, хотя и наделенных автономией, жестов: именно это Брессон называет присущей кинематографу «моделью», подлинной Вигиламбулой, в противоположность театральным актерам. И как раз так мысль извне овладевает очищенным автоматизмом как немыслимое в мысли[2]. Этот вопрос существенно отличается от проблемы остранения; это проблема чисто кинематографического автоматизма и его послед-

---

[1] Ср. как раз комментарии Ромера по поводу фильма Дрейера *«Слово»*: *Cahiers du cinéma,* no. 55, janvier 1956. В. Такен пишет: «Дрейер подавляет внешние проявления внутренних переживаний роли... Испытывая весьма суровые физические переживания, его персонажи не проявляют их в головокружении или пароксизмах<...>, персонаж, принимающий удары, не обвиняя обидчиков, стремительно утрачивает собственную твердость и обваливается, словно некая масса».

[2] «Автоматизм есть реальная жизнь», исключающая мысль, намерение и чувство – вот одна из постоянных тем брессоновских *«Notes sur le cinématographe»*. Gallimard, p. 22, 29, 70, 114. Чтобы узнать, как такой автоматизм вступает в существенные отношения с внешним, ср. р. 30 («автоматическим образом вдохновляемые и изобретательные модели»), р. 64 («причины не располагаются внутри моделей»), р. 69 («благодаря механике неожиданно возникает неведомое»).

ствий. Материальный автоматизм образов способствует возникновению мысли, приходящей извне; он навязывает эту мысль, как немыслимое, нашему интеллектуальному автоматизму.

Автомат отрезан от внешнего мира, но существует и более глубокое внешнее, которое его оживляет. Первым последствием здесь становится новый статус Целого в современном кинематографе. И все-таки мы не стали бы утверждать, что существует большое различие между тем, что мы говорим теперь, *целое есть внешнее*, и тем, что мы говорили о классическом кино – *целое есть открытое*. Но открытое совпадало с косвенной репрезентацией времени: повсюду, где наличествовало движение, во времени было и открытое, где-то изменяющееся целое. Поэтому для кинематографического образа было характерно закадровое пространство, отсылавшее, с одной стороны, к внешнему миру, актуализируемому в иных образах, а с другой – к изменяющемуся целому, выражавшемуся во множестве сопряженных образов. Сюда могло вмешиваться даже ложное монтажное согласование, предвосхищавшее современное кино; однако же, казалось, будто оно формирует лишь аномалию в движении или помеху при ассоциации образов, и все это свидетельствовало о косвенном воздействии целого на все части множества. Эти аспекты мы уже рассматривали. Итак, целое в кино непрестанно творилось, интериоризируя образы и экстериоризируясь в образах сообразно закону двойного притяжения. Это был процесс постоянно открытой тотализации, обусловливавшей монтаж или мыслительные потенции. Совсем иное дело сказать: «целое есть внешнее». Ибо прежде всего вопрос уже не касается ассоциации или притяжения образов. В счет идет, напротив, *зазор* между двумя образами: пробел, способствующий тому, что каждый образ прикрепляется к пустоте и в нее же падает[1]. Сила Годара не только в том, что он пользовался этим методом композиции во всех своих фильмах (конструктивизм), но еще и в том, что он превратил его в метод, который кино должно подвергать исследованию в процессе его использования. *«Здесь и вдали»* знаменует собой первую вершину такой рефлексии, впоследствии, в фильме *«Шестью два»*, переходящей к телевидению. На самом деле, всегда можно возразить, что зазор встречается лишь

---

[1] В период, предшествовавший «новой волне», именно Брессон довел до совершенства эту новую манеру. Мари-Клер Ропар усматривает наиболее продвинутое ее выражение в фильме *«Наудачу, Бальтазар»*: «Нить плутовского романа избрана здесь, как случайный образ, и все же ее не хватает, чтобы обосновать крайнюю дробность повествования; каждое пребывание Бальтазара у нового хозяина как будто само разрывается на осколки, каждый из которых в своей краткости как бы цепляется за пустоту, чтобы тотчас же в нее погрузиться вновь <...>. Функцией [осколочного стиля] является воздвижение между зрителем и миром преграды, передающей перцепции, но фильтрующей задний план мира». Это и есть разрыв с миром, характерный для современного кинематографа. Ср.: *«L'ecran de la mémoire»*. Seuil, p. 178–180.

между ассоциированными образами. И с этой точки зрения образы типа сближающих Голду Меир с Гитлером в *«Здесь и вдали»* будут вызывать отторжение. Но в этом, возможно, и заключается доказательство того, что мы пока недостаточно созрели для настоящего «чтения» визуальных образов. Ибо в методе Годара об ассоциации не может быть и речи. Когда дан один образ, речь идет о том, чтобы выбрать другой образ, который индуцирует *зазор* между ними. Это операция не по ассоциированию, а по дифференцированию, как говорят математики, либо по диспарированию (поискам расхождений), как выражаются физики, если дан один потенциал, то надо выбрать другой, но не любой, а такой, чтобы между ними образовалась разность потенциалов, ведущая к возникновению чего-то третьего или нового. В *«Здесь и вдали»* выведена чета французов, которые не находят понимания (entre en disparité) с группой фидаинов. Иными словами, зазор является первичным по отношению к ассоциации, или нередуцируемое различие позволяет классифицировать виды сходства. Трещина же возникает прежде всего остального и расширяется. Речь идет не о том, чтобы проследить за цепочкой образов, даже поверх пустот, а о выходе за пределы цепи или ассоциации. Фильм перестает быть «образами, нанизанными на цепочку... непрерывной цепью образов, когда одни из них – рабы других, а мы – рабы всей цепи» (*«Здесь и вдали»*). Метод ПРОМЕЖУТКА («зазор между двумя образами») управляет всем кинематографом Единого. Метод «И», «сначала вот это, потом вон то» управляет всем кинематографом Бытия. Между двумя действиями, между двумя эмоциями, между двумя перцепциями, между двумя визуальными образами, между двумя образами звуковыми, между звуковым и визуальным необходимо увидеть неразличимое, т. е. границу (*«Шестью два»*). Целое претерпевает мутацию, поскольку оно перестало быть Единым-Бытием, чтобы сделаться конститутивным «и» вещей, конститутивным промежутком между образами. В таких случаях целое сливается с тем, что Бланшо называет силой «дисперсии Внешнего» или «головокружением от пробелов»: такова пустота, которая уже не является движущей силой образов и которую образы могут преодолеть ради собственного продления, – однако она радикально ставит под сомнение сами образы (что напоминает молчание, уже не являющееся движущей частью дискурса или его дыханием, но также радикально ставящее его под сомнение)[1]. И тогда ложное монтажное согласование наделяется новым смыслом, становясь в то же время законом.

В той мере, в какой сам образ отрывается от внешнего мира, закадровое пространство, в свою очередь, тоже претерпевает мутацию. Когда кино стало звуковым, закадровое пространство как будто сразу

---

[1] Blanchot Maurice. *«L'entretien infini»*, p. 65, 107–109.

обрело подтверждение следующих двух своих аспектов: с одной стороны, шумы и голоса получили возможность иметь источник, экстериорный по отношению к визуальному образу; с другой же стороны, голос или музыка теперь в состоянии свидетельствовать об изменяющемся целом, находясь за визуальным образом или по ту его сторону. Отсюда возникает понятие «voice off» (закадровый голос; – *прим. пер.*), выражающее звуковую сторону закадрового пространства. Однако если мы зададим вопрос, при каких условиях кино извлекает следствия, позволяющие ему сделаться звуковым, а следовательно, действительно становится звуковым, то все перевернется: происходит это, когда звук в кино сам становится объектом особого типа кадрирования, *навязывающего зазор* кадрированию визуальному. Понятие voice off обретает тенденцию к исчезновению в пользу различия между тем, что является видимым, и тем, что является слышимым, – и это различие определяющее для образа. Закадрового пространства больше нет. Экстериорное в образе оказалось замещено зазором между двумя типами кадрирования одного и того же образа (здесь опять же Брессон проявил себя как инициатор)[1]. Годар извлекает отсюда всевозможные выводы, когда объявляет, что микширование ниспровергает монтаж, если считать, что микширование влечет за собой не только дистрибуцию различных звуковых элементов, но и наделение их дифференциальными отношениями с элементами визуальными. Итак, зазоры размножаются повсеместно: в визуальных образах, в звуковых образах, между звуковым и визуальным образом. Это не означает, что дискретное одерживает победу над континуальным. Наоборот, купюры или разрывы в кино всегда способствовали мощи континуального. Но в кино обстоят дела, как в математике: то так называемая *рациональная* купюра является частью одного из двух разделяемых ею множеств (концом одного или началом другого), и так было в классичесском кино. То, как в современном кино, купюра становится зазором, *она иррациональна и не входит ни в одно, ни в другое множество, первое из которых больше не имеет конца, а второе – начала*: ложное согласование и является такой иррациональной купюрой[2]. Так и у Годара

---

[1] О критике понятия «voice off», ср.: Chateau et Jost. *«Nouveau cinéma Nouvelle sémiologie»*, p. 31 sq. О понятии «звукового кадра» ср.: Villan Dominique, *«L'oeil a la caméra»*. Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, ch IV.

[2] Альбер Спайер (Spaier) хорошо различил два типа арифметических купюр в теории множеств: «Каждую арифметическую купюру характеризует распределение множества рациональных чисел на нижний и высший классы, т. е. на две совокупности, так что каждый член первой будет меньше каждого члена второй. Но ведь любое число в равной степени может определять такое распределение. Единственное различие состоит в том, что *рациональное число* всегда следует включать либо в нижестоящий, либо в вышестоящий по отношению к купюре класс, тогда как ни одно *иррациональное число* ни в один из разделяемых им классов не входит» (*«La pensée de la quantité»*. Alcan, p. 158).

в результате взаимодействия двух образов возникают ни к одному из них не принадлежащие след или граница.

В кинематографе континуальное и дискретное никогда друг другу не противостояли, что доказал еще Эпштейн. Противопоставляются или по крайней мере различаются между собой скорее два способа их примирения сообразно мутации Целого. Вот тогда-то вновь вступает в свои права монтаж. Пока целое представляет собой косвенную репрезентацию времени, континуальное примиряется с дискретным, образуя рациональные точки, соответственно отношениям соизмеримости (Эйзенштейн обнаружил эксплицитную математическую теорию этого процесса в золотом сечении). Когда же целое становится потенцией внешнего, попадающего в зазор, оно делается непосредственным воплощением времени, или континуальности, примиряющейся с последовательностью иррациональных точек согласно нехронологическим отношениям времени. Именно в этом смысле уже у Уэллса, впоследствии у Рене, а также у Годара монтаж обретает новый смысл, обусловливая отношения в рамках непосредственного образа-времени и примиряя рубленый план с планом-эпизодом. Мы видели, что потенция мысли в таких случаях начинает стремиться к немыслимому в мысли, к свойственному мысли иррациональному, к внешней точке, находящейся за пределами экстериорного мира, но способной возвратить нам веру в мир. Вопрос звучит уже не так: «Дает ли нам кино иллюзию мира?», а вот так: «Каким образом кино возвращает нам веру в мир?» Эта иррациональная точка и является ***невоскрешаемым*** у Уэллса, ***неэксплицируемым*** у Роб-Грийе, ***неразрешимым*** у Рене, ***невозможным*** у Маргерит Дюрас, а также тем, что можно было бы назвать ***несоизмеримым*** у Годара (промежуток между двумя явлениями).

Существует и другое следствие, соотносящееся с изменением статуса целого. В прямой связи с этим происходит смещение внутреннего монолога. Согласно музыкальной концепции Эйзенштейна, внутренний монолог формирует сигналетическую материю, наделенную визуальными и звуковыми выразительными чертами, ассоциирующимися друг с другом или выстраивающимися в одну цепь: каждый образ имеет доминантную тональность, но также и обертона, определяющие его потенции к согласованию с другим образом и к образованию метафор (метафора возникает, когда два образа обладают одними и теми же обертонами). Следовательно, существует некое целое фильма, включающее также и режиссера, мир и персонажей, независимо от различий и оппозиций между ними. Способы в*и*дения, присущие режиссеру и персонажам, и способ, каким видится мир, формировали значащее единство, оперирующее также значимыми фигурами. Первый удар по этой концепции был нанесен, когда внутренний монолог утратил личностное или коллективное единство и взорвался на безымянные осколки: стереотипы, клише, готовые спо-

собы видения и формулировки в процессе одного и того же распада одержали победу над внешним миром и внутренним миром персонажей. Героиня фильма *«Замужняя женщина»* сливалась с перелистываемыми ею страницами еженедельника, с каталогом «разрозненных деталей». Внутренний монолог взорвался под бременем одной и той же нищеты, как внутренней, так и внешней, и это была та самая трансформация, которую Дос Пассос ввел в роман, уже ссылаясь на кинематографические средства, и которую Годару суждено было довести до крайности в *«Замужней женщине»*. Но это был всего лишь негативный или критический аспект преобразования более глубокого и важного. С другой точки зрения, внутренний монолог уступает место последовательностям образов, и каждая последовательность является самостоятельной, а каждый образ в последовательности важен сам по себе и независим от предыдущего и последующего образов: это другой тип сигналетической материи. Совершенных и «разрешившихся» аккордов больше не стало; увеличилось количество лишь диссонирующих аккордов или иррациональных купюр, так как обертона образов исчезли, а остались «разнузданные» звуки, формирующие серию. Исчезли все метафоры и фигуры. Формула *«Уик-энда»* «это не кровь, а что-то красное» означает, что кровь утеряла способность быть оттенком красного, а красное стало единственным оттенком крови. Следует говорить и показывать буквально или же вообще не говорить и не показывать. Если готовые формулы утверждают, что революционеры у наших дверей и осаждают нас, словно каннибалы, их следует показать в лесах департамента Сена-и-Уаза, и показать, как они пожирают человеческую плоть. Если банкиры – убийцы, школьники – узники тюрем, фотографы – сутенеры, если рабочие являются пассивными педерастами в отношениях с хозяевами, то надо это показать, ничего не «метафоризуя», и необходимо составить последовательные серии. Если же нам говорят, что некий еженедельник не «держится» без рекламных страниц, то это также следует показать буквально, вырывая эти страницы, так, чтобы без них еженедельник оказывался несостоятельным: это уже не метафора, а доказательство (*«Шестью два»*).

У Годара «разнузданный» (это слово впервые употребил Арто) образ становится серийным и атональным в точном смысле слова[1]. Проблема взаимоотношений между образами состоит уже не в том, чтобы знать, «идет» ли что-либо или же «не идет», согласно требова-

---

[1] Шато и Жост провели анализ кинематографа Роб-Грийе как *серийного* с помощью иных критериев, нежели предложенные нами: см. ch VII. Уже с романной точки зрения Роб-Грийе провел всестороннюю критику метафоры, изобличив лжеединство между человеком и Природой, или лжесвязи между человеком и миром: *«Pour un nouveau roman»*, «Nature, humanisme, tragédie».

ниям обертонов или разрешенным аккордам, но в том, чтобы узнать, *«Как идут дела»*. Будучи вот этим или же вон тем, «как дела» определяет состав серий, их иррациональных купюр, их диссонирующих аккордов, их «разнузданных» связок. И каждая серия, в свою очередь, отсылает к некоему способу в*и*дения или же говорения, которые могут относиться к расхожему мнению, оперирующему лозунгами, но также и к мнению некоего класса, некоего вида людей, или же типичного персонажа, оперирующего тезисами, гипотезами, парадоксами или даже дурной хитростью, галиматьей. Каждая серия представляет собой способ, коим автор косвенно самовыражается в последовательности образов, которые могут быть атрибуированы кому-либо другому, или же, наоборот, способ, каким косвенно выражается нечто или некто в в*и*дении автора, считающегося «другим». Как бы там ни было, больше не существует единства режиссера, персонажей и мира в том виде, как его гарантировал внутренний монолог. Наличествует формирование «несобственно-прямой речи», *несобственно-прямого видения*, плавающего от одних к другим, – в силу ли того, что режиссер самовыражается через посредство автономного и независимого персонажа, иного, нежели автор, или любая зафиксированная автором роль, – тогда как сам персонаж говорит и действует так, как если бы его собственные слова и поступки уже были сообщены неким «третьим». Первый случай касается кино, неправильно называемого «прямым», и представители его – Руш и Перро; второй случай – так называемое атональное кино, например, Брессона и Ромера[1]. Словом, Пазолини проникся глубочайшей интуицией современного кино, когда охарактеризовал его как скольжение почвы, нарушающее единообразие внутреннего монолога, чтобы заменить его разнообразием, «извращенностью» и инаковостью несобственно-прямой речи[2].

Годар пользовался всевозможными методами несобственно-прямого в*и*дения. И нельзя сказать, что он довольствовался лишь заимствованием и обновлением; напротив того, он создал оригинальный метод, предавший ему возможность нового синтеза и самоидентифи-

---

[1] Согласно Брессону, автоматы, или «модели», ни в коей мере не являются созданием режиссера: в отличие от воплощенной актером роли, они обладают «характером», личным «я», реагирующим на режиссера («они позволят тебе действовать в них, а ты дашь им возможность действовать в тебе», р. 25). Кинематограф Брессона или же в несколько ином смысле – кинематограф Ромера, несомненно, является противоположностью прямого кино; но это еще и *альтернатива* прямому кино.

[2] На двух основополагающих страницах книги *«L'expérience hérétique»*, 146–147, Пазолини с многочисленными предосторожностями переходит от идеи внутреннего монолога к идее несобственно-прямой речи. В предыдущем томе мы видели, что несобственно-прямая речь была для Пазолини постоянной темой не только для литературной, но и для кинематографической рефлексии, и в применении к кино он называл ее «несобственно-прямой субъективностью».

кации с современным кино. Если мы будем искать наиболее обобщенную формулу серии у Годара, то назовем серией любую последовательность образов *в той мере, в какой она отражается в некоем жанре.* Фильм в целом может соответствовать доминирующему жанру, например, *«Женщина есть женщина»* — музыкальной комедии, а *«Made in U.S.A.»* — комиксу. Но даже в таких случаях фильм проходит через ряд субжанров и, как правило, обладает чертами нескольких жанров, а значит, и нескольких серий. От одного жанра к другому мы можем проходить через явную прерывность, либо неощутимо и непрерывно через «промежуточные жанры», или же с помощью рекуррентности и обратной связи благодаря электронным методам (для монтажа повсеместно открываются новые возможности). Этот рефлективный статус жанра влечет за собой значительные последствия: жанр уже не включает в себя образы, принадлежащие ему по природе, а формирует предел образов, которые ему не принадлежат, но отражаются в нем[1]. Амангуаль прекрасно продемонстрировал это на примере фильма *«Женщина есть женщина»*: при том, что в классической музыкальной комедии танец пронизывает информацией все образы, даже подготовительные и промежуточные, здесь он, напротив, неожиданно возникает как «момент» в поведении героя, как предел, к которому стремится последовательность образов, предел, способный реализоваться, лишь формируя новую последовательность, стремящуюся к следующему пределу[2]. Роль танца такова не только в *«Женщине...»*, но еще и в сцене в кафе из фильма *«Отколовшаяся банда»*, и в сцене в сосновом бору из *«Безумного Пьеро»*, переходных от жанра прогулки к жанру баллады. Вот они, три значительнейших момента в творчестве Годара. Жанр утрачивает способности к образованию логических категорий и не характеризуется составными частями; теперь он означает свободную потенцию рефлексии, и можно сказать, что жанр является тем более чистым, чем сильнее он маркирует не столько характер наличествующих образов, сколько тенденцию образов предсуществующих (Амангуаль показывает, что декор из *«Женщины...»*, громадный квадратный столб посреди комнаты и пролет белой стены между дву-

---

[1] Это верно в отношении всего кино как жанра искусства. По поводу фильма *«Номер два»* Даней писал: «Кино не обладает иной спецификой, кроме того, что оно собирает образы, специально для него не созданные», будь то фотографические или телевизионные (p. 83).

[2] Amengual Barthélémy в: *«Jean-Luc Godard. Etudes cinématographiques»*, p. 117–118: «Танец здесь является уже случайностью, или же, если вы предпочитаете, одним из моментов поведения героев. <...> *Girls* [Кьюкора] танцуют ради зрителя. Анжело, Эмиль и Альфред танцуют ради самих себя, а именно когда это необходимо для успеха их интриг. <...> Если ритм танца имеет целью установить на сцене воображаемую темпоральность, то раскадровка Годара ни на миг не вырывает персонажей из гущи времени. Поэтому в их волнении всегда есть нечто смешное».

мя дверьми, тем более «служит» танцу, чем больше он «разрушает то, что протанцовывается», в своеобразной чистой и порожней рефлексии, наделяющей виртуальное собственной реальностью: таковы виртуальности героини).

В этом смысле рефлексивные жанры Годара представляют собой настоящие *категории*, через которые проходит фильм. И монтажная таблица мыслится как таблица категорий. В Годаре есть нечто от прилежного ученика Аристотеля. Фильмы Годара можно считать силлогизмами, интегрирующими сразу и степени правдоподобия, и логические парадоксы. Речь идет не о методе каталога, и даже не о «коллаже» в том виде, как его мыслил Арагон, но о методе формирования серий, когда каждая из них маркируется особой категорией (типы серий могут быть весьма разнообразными). Дело обстоит так, будто Годар прошел по пути, которым мы только что следовали, в обратном направлении и обнаружил «теоремы» у предела «проблем». Математик Булиган различал, с одной стороны, проблемы, а с другой – теоремы или глобальный синтез, как две неотделимые инстанции: в то время, как в проблемах неизвестным элементам навязываются условия серии, глобальный синтез фиксирует категории, из которых извлекаются элементы (точки, прямые, кривые, плоскости, сферы и т. д.)[1]. Годар непрестанно создает категории: отсюда весьма необычная роль дискурса во многих его фильмах, где, по наблюдению Данея, один жанр дискурса всегда отсылает к дискурсу другого жанра. Годар движется от проблем к категориям, даже если в результате снова получает проблемы. Например, структура фильма *«Спасайся, кто может (жизнь)»* включает в себя четыре основных категории: «воображаемое», «страх», «коммерцию» и «музыку», которые отсылают к новой проблеме, «что такое страсть?», «страсть не такова...», и эта проблема становится предметом следующего фильма.

Дело здесь в том, что у Годара категории не фиксируются раз и навсегда. Для каждого фильма они перераспределяются, перемешиваются, создаются заново. Раскадровке серий соответствует монтаж категорий, каждый раз новый. Необходимо, чтобы категории всякий раз заставали нас врасплох, и все же не были произвольными, имели хорошие обоснования и крепкие косвенные взаимоотношения: они не должны производить одни из других, чтобы их отношение было типа «И...», однако же, это «и...» должно уступать необходимости. Часто происходит так, что написанное слово обозначает некую категорию, тогда как визуальные образы составляют серии: отсюда весьма своеобразный примат слова над образом и экран в виде черной доски. К тому же в написанной фразе союз «и» может наделяться изолиро-

---

[1] Bouligand. *«Le déclin des absolus mathématico-logiques».* Ed. de l'Enseignement supérieur.

ванным и преувеличенным смыслом (*«Здесь и вдали»*). Это каждый раз новое творение зазора необязательно отмечает прерывность между сериями образов: от одной серии к другой можно перейти континуальным способом, когда отношение одной категории к другой становится нелокализуемым: так мы переходим от прогулки к балладе в *«Безумном Пьеро»*, или же от будничной жизни к театру в фильме *«Женщина есть женщина»*, или от домашней сцены к эпопее в *«Презрении»*. Или бывает так, что написанное слово может стать объектом электронной обработки, вводящей мутацию, рекуррентность и обратную связь (как, например, уже на обложке тетради в *«Безумном Пьеро»* *la ...rt* трансформировалось в *la mort*)[1]. Следовательно, категории никогда не являются окончательными ответами, но всегда – категориями проблем, вводящих рефлексию в сам образ. Это проблематичные или пропозициональные функции. А коль скоро это так, основной вопрос для каждого фильма Годара можно сформулировать в следующем виде: что выступает в качестве категорий или рефлексивных жанров? В простейших случаях это могут быть эстетические жанры, эпопея, театр, роман, танец, само кино. Одним из свойств кинематографа является рефлексия о самом себе и о других жанрах, поскольку визуальные образы не отсылают к предзаданному танцу, роману, театру или фильму, а начинают сами «делать» кино, танец, роман или театр в продолжение разрозненных эпизодов из какой-либо серии[2]. Категории или жанры могут также быть и психическими способностями (воображение, память, забвение...). Но порою некая категория или определенный жанр наделяются гораздо более редкостными аспектами, – например, в знаменитых вмешательствах рефлексивных типов, т. е. чудаковатых индивидов, показывающих в его единственности и ради него самого тот предел, к которому стремилась или будет стремиться та или иная серия визуальных образов: это мыслители, такие, как Жан-Пьер Мельвилль в фильме *«На последнем дыхании»*, Брис Парен в *«Жить своей жизнью»*, Жансон в *«Китаянке»*; или же бурлескные персонажи вроде Девоса или ливанской царицы в *«Безумном Пьеро»*; или участники социологических опросов, как, например, второстепенные герои фильма *«Две или три вещи, которые я о ней знаю»* (меня зовут так-то, я занимаюсь тем-то, люблю то-то...). Все эти посредники вы-

---

[1] О графических формах у Годара см.: Fieschi Jacques. «Mots et images», *«Cinématographe»*, no. 21, octobre 1976 : «В великой немой мистерии слово в титрах скрепляло собой смысл. У Годара же этот написанный смысл ставится под сомнение и влечет за собой новую путаницу».

[2] Ср.: Bonnet Jean-Claude, «Le petit théâtre de Jean-Luc Godard». *«Cinématographe»*, no. 41, novembre 1978. У Годара речь идет не о том, чтобы ввести в фильм сцены репетиции некой пьесы (Риветт); для него театр неотделим от импровизации от «спонтанных мизансцен», или же от «театрализации повседневного». То же самое можно сказать и о танце, ср. приведенные ранее замечания Амангуаля.

ступают в роли категории, наделяя ее полной индивидуацией: наиболее волнующим примером, возможно, является вмешательство в ход событий Бриса Парена, демонстрирующего и индивидуирующего категорию языка – langage как предела, к которому всеми силами стремится героиня, проходя сквозь серии образов (проблема Нана).

Словом, категориями могут служить слова, вещи, поступки, люди. *«Карабинеры»* – это не фильм *о* войне, направленный к ее возвеличиванию или изобличению. Он запечатлел категории войны, а это нечто совсем иное. Итак, как пишет Годар, категориями могут быть точно определенные предметы, как, например, морской флот, сухопутная и воздушная армии, – либо «точно определенные идеи» типа оккупации, кампании и Сопротивления, – или же «точно определенные ощущения» вроде насилия, бегства врассыпную, отсутствия страсти, осмеяния, смятения, удивления, опустошенности, – или, наконец, «точно определенные феномены», такие, как шум и безмолвие[1]. Пожалуй, можно констатировать, что в качестве одной из категорий может выступать и цвет. Цвет не только действует на вещи, людей и даже на написанные слова, но и сам по себе формирует особую категорию: таков красный цвет в фильме *«Уик-энд»*. Если Годар является выдающимся колористом, то это потому, что он использует цвет как крупный индивидуированный жанр, в котором отражается образ. Это бессменный метод Годара в цветных фильмах (если только он не наделяет большей степенью рефлексии музыку, либо и цвет, и музыку сразу). В *«Письме к Фредди Бюашу»* обнаруживается хроматический метод в чистом виде: в этом фильме есть верх и низ, Лозанна голубая и небесная и Лозанна зеленая, земная и водная. Таковы две кривые или периферии, а между ними располагается серое, центр, прямые линии. Цвета становятся едва ли не математическими категориями, в которых город отражает собственные образы и создает из них некую проблему. Три серии, три состояния материи – вот проблема Лозанны. Вся техника фильма – наезды сверху и снизу, остановки на конкретных образах – поставлена на службу этой рефлексии. Режиссера упрекали за то, что он не выполнил заказа и не снял фильм «о» Лозанне: дело в том, что он перевернул отношения между Лозанной и цветом, в котором она предстает; он опустил Лозанну в цвета, как бы проведя ее через таблицу категорий, которые тем не менее только и годятся что для Лозанны. Это действительно черта конструктивизма: Годар воссоздал Лозанну с ее цветом, дискурс Лозанны, ее непрямое в*и*дение.

Кино перестает быть нарративным, но именно с приходом Годара становится наиболее «романным». Как писал герой *«Безумного Пье-*

---

[1] G o d a r d, *«Cahiers du cinéma»*, no. 146, août 1963.

ро»: «Следующая глава. Отчаяние. Следующая глава. Свобода. Горечь». Бахтин определил роман, в противоположность эпопее или трагедии, по отсутствию коллективного или дистрибутивного единства, в силу какового персонажи все еще говорили на одном и том же языке-langage. Роман же, напротив, всегда заимствует то повседневный анонимный язык-langue, то язык некоего класса, какой-либо группы либо профессии, то язык, свойственный конкретному персонажу. В итоге получается, что персонажи, классы и жанры формируют несобственно-прямую речь автора в той мере, в какой автор формирует их несобственно-прямое видение мира (то, что они видят, знают или же не знают). Или, скорее, персонажи свободно самовыражаются в дискурсе-в*и*дении автора, а автор косвенным образом делает то же самое в дискурсе-в*и*дении персонажей. Словом, именно рефлексия в анонимных или персонифицированных жанрах и составляет роман, его «многоязыковой характер», дискурс и видение мира[1]. Годар наделяет кино присущими роману возможностями. Рефлексивных типов он выводит в качестве посредников, благодаря которым Я непрерывно изменяется. Это ломаная линия, зигзагообразная линия, соединяющая автора, его персонажей и мир и проходящая в промежутках между ними. Вот так, с трех точек зрения, современное кино развивает новые отношения с мыслью, заключающиеся в стирании целого или в исчезновении тотализации образов, что происходит за счет вставляющегося между ними внешнего; в исчезновении внутреннего монолога, формировавшего целое фильма, что происходит за счет несобственно-прямой речи или несобственно-прямого в*и*дения; в утрате внутреннего единства человека и мира, чувство которой обостряется по мере увеличения разрыва, оставляющего нам лишь веру в этот земной мир.

---

[1] До Пазолини наилучшим теоретиком несобственно-прямой речи был Бахтин: *«Марксизм и философия языка»*. (См., например: «Тетралогия», М., «Лабиринт», 1998.) О «многоязычии» и роли жанров в романе ср.: *«Эстетика и теория романа»*, Gallimard, p. 122 sq.

Глава VIII
Кино, тело и мозг, мысль

1

«Дайте же мне тело» – такова формула философского переворота. Тело уже не является препятствием, отделяющим мысль от нее самой, тело не то, что она должна преодолеть, чтобы добраться до мышления. Наоборот, это то, куда она погружается или должна погрузиться, чтобы достичь немыслимого, т. е. жизни. Тело не мыслит, но, будучи упорным и косным в своих привычках, оно заставляет мыслить и принуждает к мысли ускользающее от мысли, жизнь. Теперь уже не жизнь сравнивают с мыслительными категориями, а низвергают мысль в категории жизни. Категории жизни как раз представляют собой позы тела, его повадки. «Мы даже не знаем, на что способно тело» – в своем сне, в своем упоении, при усилиях и сопротивлении. Мыслить и означает учиться тому, что может не мыслящее тело, узнавать его способности, позы или повадки. Кино становится родственным духу и мысли именно через тело (даже не через посредство тела). Фраза «дайте же нам тело» означает прежде всего установку камеры на самом обыкновенном теле. Тело никогда не находится в настоящем времени, а всегда содержит некое «до» и некое «после», усталость и ожидание. Усталость, ожидание и даже отчаяние – это повадки тела. В этом направлении никто не зашел дальше, нежели Антониони. И вот его метод: показ внутреннего мира *через* поведение, – это уже не переживания, а «то, что остается от истекших переживаний», «то, что наступает после всего, после того, как все было сказано»; такой метод с необходимостью проходит через повадки или позы тела[1]. Это и есть образ-время, времен*ная* серия. Обыкновенная поза есть то, что вкладывает в тело «до» и «после», т. е. время, и «проявителем» этого термина является тело. Поза тела способствует началу отношений мысли со временем, как с тем самым внешним, которое неизмеримо от-

[1] Антониони изобретает как бы неореализм «без велосипедов»; ср. тексты, процитированные Лепрооном (L e p r o h o n. *«Antonioni»*. Seghers, p. 103, 105, 110). Все, что говорит Бланшо об усталости и ожидании, лучше всего подходит к Антониони (*«L'entretien infini»*, avant-propos).

даленнее экстериорного мира. Возможно, усталость представляет собой первую и последнюю повадку тела, поскольку она содержит в себе сразу и «до», и «после»: слова Бланшо соотносятся с тем, что показывает Антониони, причем речь идет вовсе не о драме общения, а о безмерной телесной усталости, об утомлении, выражающемся в *«Крике»* и доставляющем мысли «нечто непередаваемое», «немыслимое», саму жизнь.

Но существует и другой полюс тела, другой тип связи между кино, телом и мыслью. «Дать» тело, сфокусировать на теле взгляд объектива означает здесь обретение иного смысла: речь уже не о том, чтобы наблюдать за обыкновенными позами тела или выслеживать их, а о том, чтобы показать такое тело через церемонию, вывести его в стеклянной клетке или внутри кристалла, навязать ему некий карнавал или маскарад, который превратит его в гротескное тело, но также извлечет из него тело благодати или славы, чтобы в конце концов добиться исчезновения видимого тела. Кармело Бене – один из значительнейших конструкторов образа-кристалла: дворец из *«Турецкой Богоматери»* плывет внутри образа или, скорее, сам образ шевелится и трепещет; отсветы яростно окрашивают друг друга, а сами цвета кристаллизуются в *«Дон-Жуане»*, в танце с вуалями из *«Капричос»*, где ткани образуют перегородку между танцовщицей и камерой. Взгляды неотступно преследуют кристалл, что напоминает взгляд в монстранце, – но прежде всего мы обращаем внимание на скелеты из *«Богоматери»*, стариков из *«Капричос»*, старого одряхлевшего святого из *«Саломеи»*, – и они доводят себя до изнеможения в бестолковых и непрерывно возобновляемых жестах, а также в позах, всегда связанных с затруднениями (таков Христос из *«Саломеи»*, которому не удается распять себя одному: как же последняя рука может сама себя прибить гвоздем?) Церемония у Бене начинается с пародии, затрагивающей как звуки, так и жесты, ибо жесты тоже сопровождаются голосом, – и апраксия и афазия являются двумя сторонами одной и той же медали (позы). Но волей некоей высшей механики из гротеска вырывается грациозное (можно переводить и как «благодатное»; – *прим. пер.*) женское тело, когда женщина танцует перед стариками, или когда она проходит через стилизованные позы тайного желания, или же когда она застывает в позе экстаза. Может быть, цель этого – наконец освободить третье тело, тело «протагониста» или церемониймейстера, отражающееся во всех остальных телах? Именно его взгляд уже скользил в кристалле, именно он сообщается с кристаллической средой, как происходит в *«Богоматери»*, где история дворца становится автобиографией протагониста. И тут последний возобновляет затрудненные и неудачные жесты, как и в *«Богоматери»*, где герою фатально не везет в смерти (ведь он – мумия в сплошных повязках и поэтому не может сделать себе укол, ибо это невозможная поза). Он-то и должен оск-

вернить благодатное тело или же каким-либо образом им воспользоваться, чтобы в конце концов обрести способность к исчезновению (таков поэт из *«Капричос»*, ищущий себе наилучшую позицию, чтобы умереть). Исчезнуть – таковым было уже затаенное желание Саломеи, когда она пятилась в сторону луны. Но если протагонист вот так возобновляет свои позы, то причина здесь в том, что он достиг той степени отсутствия воления, которая и определяет теперь патетику, шопенгауэровскую точку, точку Гамлета из фильма *«Гамлет из монахов»*, точку, в которой исчезает видимое тело. В отсутствие воления высвобождаются музыка и слово, их переплетение в теле, от которого теперь остается лишь звук: таково тело из новой оперы. Даже афазия теперь становится языком благородным и музыкальным. И уже не персонажи обладают голосами, а голоса или, скорее, голосовые модусы протагониста (шепот, дыхание, крик, изрыгание ругательств...) становятся единственными и подлинными персонажами церемонии в среде, которая стала музыкальной: таковы великолепные монологи Ирода Антипы в *«Саломее»*; они словно вздымаются из его покрытого проказой тела, и это есть реализация звуковых потенций кинематографа[1]. И, несомненно, в этих начинаниях Кармело Бене ближе прочих к Арто. Им переживается то же самое приключение: он «верует» в кинематограф, в то, что кино может работать с театрализацией более глубокой, нежели сам театр, – но верит лишь в течение краткого периода. Скорее, он все же считает, что театр больше способен возрождаться и обнаруживать собственные звуковые потенции, чем кино, которое визуально все еще является чересчур ограниченным, даже учитывая то, что театрализация теперь включает электронные средства, которые сменили кинематографические. И все-таки недолго, во время слишком часто и намеренно прерываемой работы он верил в способность кино *давать* тело, т. е. творить его, способствовать его рождению и исчезновению в церемонии, в своего рода литургии. Именно здесь мы можем уловить смысл взаимоотношений между театром и кино.

Эти два полюса – тело будничное и тело церемониальное – мы обнаруживаем или вновь обретаем в экспериментальном кино. Последнее не обязательно идет впереди; иногда оно движется позади. Различие между экспериментальным и прочим кинематографом состоит в том, что первый экспериментирует, а второй находит, в силу *иной* необходимости, нежели необходимость процесса киносъемки. В экспериментальном кино иногда сам процесс устанавливает камеру на будничное тело; таковы знаменитые опыты Уорхола, шесть с половиной часов съемки спящего человека неподвижным планом, три чет-

---

[1] Обо всех этих аспектах фильмов Бене ср. анализ Жан-Поля Манганаров: *«Lumière du cinéma»*, no. 9, novembre 1977.

верти часа съемки человека, который ест гриб (*«Спать»*, *«Есть»*)[1]. Порою же, напротив, это телесное кино ставит некую церемонию, принимает инициационный и литургический вид, а также пытается отобразить все твердые и текучие состояния священного тела, вплоть до ужаса и омерзения, как это было в попытках Венской школы, у Бруса, Мюля и Нитча[2]. Но можно ли говорить о противоположных полюсах во всех остальных случаях, кроме крайних, безусловно не самых удачных? В наиболее успешных случаях повседневное тело скорее готовится к церемонии, которая, возможно, так и не наступит, а, возможно, как раз и состоит в ожидании: такова длительная подготовка супружеской четы в *«Механике любви»* Мааса и Мура или же столь же долгая подготовка проститутки в фильме Моррисси и Уорхола *«Плоть»*. Превращая маргиналов в героев своих фильмов, андерграунд пользовался средствами повседневности, истекавшей в подготовке к стереотипной церемонии, будь то прием наркотиков, проституция или травестия. Эта постепенная и будничная театрализация тела предполагает показ его поз и повадок, как в фильме *«Плоть»*, одном из прекраснейших в этом роде, где продемонстрированы ожидающее тело, тело усталое и собственно момент разрядки, выражающийся в игре трех тел основных персонажей – мужчины, женщины и ребенка.

В счет идет не столько различие между полюсами, сколько переход от одного к другому, неощутимый переход от поз или повадок к «гестусу». Термин «гестус» (gestus) создал Брехт, сделав его сущностью театра, несводимой к интриге или сюжету: по его мнению, гестус должен быть социальным, хотя он и признавал, что существуют и иные его виды[3]. То, что мы обобщенно называем гестусом, представляет собой связь между позами или их узел, их взаимную координацию, – но именно в той мере, в какой она не зависит от какой-либо предза-

---

[1] Доминик Ногез (Noguez) особо подчеркивает реальное время и устранение повествовательности («зеркало времени... отношения с временем, выходящим за рамки рассказа») в: *«Le cinéma en l'an 2000». «Revue d'esthétique»*, Privat, p. 15.

[2] О церемониальном полюсе экспериментального кино ср.: Berletto Paolo, «L'éidétique et le cérémonial», *id.*, p. 59–61.

[3] Brecht, «Musique et gestus», *«Ecrits sur le théâtre»*, Arche. Ролан Барт снабдил этот текст превосходным комментарием («Diderot, Brecht, Eisenstein», *«L'obvie et l'obtus»*. Seuil): сюжетом «Матушки Кураж» может быть Тридцатилетняя война или даже изобличение войны как таковой, но «гестус ее не в этом», «а в ослеплении маркитантки, которая считает, что война, которая на самом деле губит ее, помогает ей жить»; он состоит в «критическом показе жеста» или «координации жестов». Брехт писал, что это не церемония (пустой жест), а скорее церемониальный показ «самых что ни на есть расхожих, вульгарных и банальных» поз. Брехт уточняет: это преувеличенный жест, с помощью которого маркитантка проверяет подлинность монет (у самого Брехта), а у Эйзенштейна – «излишняя графичность, с какой бюрократ из *"Генеральной линии"* подписывает свои бумажки».

данной истории, интриги или от любого образа-действия. Наоборот, гестус является разработкой самих поз и на этом основании осуществляет непосредственную театрализацию тела, зачастую весьма незаметную, поскольку происходит она независимо от какой бы то ни было роли. Величие творчества Кассаветеса заключается в том, что он разрушил историю, интригу, и действие, и даже пространство, а в итоге пришел к позам, как к категориям, вкладывающим время в тело, т. е. мысль в жизнь. Когда Кассаветес утверждает, что не персонажи должны являться из истории или интриги, а история — черпаться из персонажей, он резюмирует требование кинематографа тела: персонаж сводится к его собственным телесным позам, и отсюда должен получиться гестус, т. е. «спектакль», театрализация или драматизация, стоящие любой интриги. Фильм *«Лица»* строится на телесных позах, которые представлены в виде лиц, а лица — в виде гримас, выражающих ожидание, усталость, эйфорию или тоску. К тому же, исходя из поз, принятых у негров или у белых, фильм *«Тени»* выявил социальный гестус, завязывающийся вокруг поз метиса, оказавшегося в состоянии невозможности сделать выбор, одинокого и на грани обморока. Комолли говорит о кино *откровения*, единственными ограничениями в котором являются телесные, а единственной логикой — логика сцепления поз: персонажи «формируются жест за жестом и слово за словом по мере продвижения фильма вперед, они сами себя изготавливают, причем прокрутка фильма действует на них как проявитель, так что каждый шаг вперед означает новое развитие их поведения, ибо их собственная длительность до тонкостей совпадает с длительностью фильма»[1]. А в последующих фильмах спектакль может проходить через сценарии: последние не столько рассказывают некие истории, сколько разрабатывают и преобразуют телесные позы, как происходит в *«Женщине под влиянием»* или в *«Глории»*, где брошенный ребенок льнет к телу женщины, которая поначалу пытается его оттолкнуть. В *«Реках любви»* выведены брат и сестра: первый может ощущать своё «я» лишь в окружении женских тел, а вторая — среди нагроможденного багажа и выводка животных, которых она ему дарит. Как же тут существовать в качестве личности, если в одиночестве это невозможно? Как протащить какой-либо предмет сквозь эти связки тел, служащие одновременно и препятствием, и средством? Всякий раз пространство формируется из этих телесных наростов — проституток, багажа и животных, — и все это ради поисков «тока», который прошел бы от одного тела к другому. Но в результате одинокая сестра уйдет в грезы, а брат продолжит галлюцини-

---

[1] Comolli, *«Cahiers du cinéma»,* no. 205, octobre 1968 (ср. также комментарий Сильвии Пьер). Сам Кассаветес говорит, что жизни недостаточно: необходим еще и «спектакль», ибо лишь спектакль может быть творением; однако спектакль должен быть эманацией живых персонажей, а не наоборот.

ровать: безнадежная история. Как правило, Кассаветес оставляет от пространства лишь то, что прилегает к телам; он формирует пространство из разрозненных кусков, связываемых между собой лишь гестусом. Так формальное сцепление поз заменяет ассоциацию образов.

Новая волна во Франции весьма далеко продвинула разработку этого кинематографа поз и повадок (образцовым актером которого можно было бы назвать Жан-Пьера Лео). Декорации часто ставятся в зависимость от телесных поз, каковые они диктуют, и от оставляемых ими степеней свободы, как в квартире из *«Презрения»* или в комнате из *«Жить своей жизнью»* у Годара. Тела, заключающие друг друга в объятия и бьющие друг друга, переплетающиеся и сталкивающиеся, оживляют большие сцены еще и в фильме *«Имя: Кармен»*, где двое влюбленных так и норовят зацепиться за двери или окна[1]. Тела не только сталкиваются друг с другом, но на них еще и натыкается камера. В *«Страсти»* у каждого тела имеется не только собственное пространство, но и свой свет. Тело является в такой же мере звучащим, как и видимым. Все компоненты образа совершают перегруппировку вокруг тела. Формулировка Данея, когда тот дает определение фильму *«Здесь и вдали»*, – возвращение образов телам, из которых они были взяты, – пригодна для всех фильмов Годара и новой волны. В *«Здесь и вдали»* есть еще и политический подтекст, однако и в прочих фильмах наличествует как минимум некая политика образа, возвращающая образы позам и повадкам тела. Образ тела, непроизвольно пытающегося двигаться, оттолкнувшись от стены, и затем падающего, полуприседая, в неловком скольжении поз, здесь особенно характерен. На протяжении всего своего творчества Риветт разрабатывает формулу, где сталкиваются кино, театр и присущая кинематографу театральность: *«Любовь на земле»* – наиболее совершенное ее выражение, и если излагать этот фильм теоретически, его можно утяжелить, в то время как самые что ни на есть гибкие комбинации поданы в нем весьма живо. Персонажи репетируют пьесу; но как раз репетиция имеет в виду то, что они пока не достигли поз, соответствующих ролям и выходящей за их рамки интриги; зато их отсылают к паратеатральным позам, которые они принимают по отношению к пьесе, к собственным ролям и друг к другу, – и эти вторичные позы становятся тем более чистыми и независимыми, что они свободны от какой бы то ни было предзаданной интриги, ибо последняя существует лишь в пьесе. Итак, они

---

[1] Янн Лярдо (Lardeau) прекрасно показал связь новой волны с бурлеском: «Отношение тела к предметам, окружающим его на сцене, *производит* серию препятствий, на которые актер последовательно натыкается во время движения», и «становится первоматерией кинематографического языка». По поводу фильма *«Имя: Кармен»* он пишет: «Повторяющиеся и асинхронные столкновения двух тел, летящих друг к другу, словно болиды» (*«Cahiers du cinéma,* no. 355, janvier 1984).

собираются реализовать гестус, не являющийся ни реальным, ни воображаемым, ни будничным, ни церемониальным, но расположенным на границе между парами этих понятий, и, в свою очередь, гестус этот отсылает к использованию подлинно визионерских или галлюцинаторных чувств (волшебная конфета из *«Селины и Жюли»*, проекции фокусника из *«Любви на земле»*). Персонажи как будто отскакивают от театральной стены, принимая чистые позы, одинаково независимые как от театральной роли, так и от реального действия, хотя и вступающие в резонанс с обоими. Одним из превосходнейших примеров у Риветта можно назвать фильм *«Безумная любовь»*, когда пара любовников, запертая в комнате, пробует все позы: позу изгнанников, агрессивную позу, позу влюбленных... Демонстрация поз здесь великолепна. В этом смысле Риветт изобретает театральность кинематографа, в высшей степени отличающуюся от театральности театра (даже когда кино просто на нее ссылается).

Годар решает эту проблему иначе, и на первый взгляд его решение проще: причина здесь в том, что персонажи занимаются игрой в свое удовольствие, танцуют и мимируют для самих себя, и все это в театрализации, непосредственно продлевающей их повседневные позы: персонаж сам себе устраивает театр. Так, в *«Безумном Пьеро»* мы наблюдаем непрерывный переход от телесных поз к театральному гестусу, связывающему их между собой и наделяющему тела новыми позами – вплоть до финального самоубийства, абсорбирующего все. У Годара позы тела – это категории самого духа, а гестус – это нить, протянувшаяся от одной категории к другой. Например, в *«Карабинерах»* показан гестус войны. Гестус, согласно требованию Брехта, обязательно является социально-политическим, но он представляет собой и кое-что еще (как у Риветта, так и у Годара). Гестус биовитален, метафизичен и эстетичен[1]. У Годара в *«Страсти»* позы начальника, собственника и работницы отсылают к картинному или паракартинному гестусу. А в фильме *«Имя: Кармен»* позы тел непрестанно отсылают к гестусу музыкальному, координирующему их независимо от интриги, возобновляющему их, подчиняющему их сцеплению более высокого порядка, но также высвобождающему все их потенции: репетиции квартета не довольствуются разработкой звуковых качеств образа и управлением ими, но охватывают даже визуальные его качества, – в том смысле, в каком локоть скрипача выверяет движение переплетающихся тел. Дело в том, что у Годара звуки и цвета представляют собой позы тела, т. е. категории: следовательно, они обретают связующую нить в проходя-

---

[1] Само название брехтовского текста, «Музыка и гестус», в достаточной степени указывает на то, что гестус не должен быть только социальным: служа основным элементом театрализации, он имеет в виду разнообразные эстетические компоненты, в особенности – музыкальные.

щей через них эстетической композиции, а также в поддерживающей напряжение между ними социально-политической организации. В фильме *«Имя: Кармен»* с самого начала показана перекличка звуков тела, стукающегося о предметы, самого себя бьющего, стучащего себе по черепу и т. д. Фильмы Годара продвигаются от телесных поз – визуальных и звуковых – к гестусу, наделенному многими измерениями, картинному и музыкальному, образующему церемонии тела, его литургию, его эстетическую упорядоченность. Это можно было бы сказать уже о фильме *«Спасайся, кто может»*, где музыка формировала виртуальную направляющую нить, ведущую от одной позы к другой, («что это за музыка?»), и лишь потом, к концу фильма, выступала как таковая. Поза тела напоминает образ-время, вкладывающий в тело «до» и «после», т. е. временн*ую* серию; гестус же является образом-временем иного типа, временн*ым* порядком или распорядком, одновременностью острий и сосуществованием полотнищ времени. Итак, при переходе от первой ко второму Годар достигает большой сложности. Это тем более интересно, что этот режиссер умеет двигаться и в противоположном направлении, исходя из непрерывного и предзаданного гестуса и разлагая его на позы или категории: таковы остановленные образы в фильме *«Спасайся, кто может»* (где заканчивается ласка и начинается пощечина, где заканчиваются объятия и начинается борьба?)[1]. В промежутке «между» двумя позами имеется не только гестус; в позах и в гестусе наличествует еще и звуковое, и визуальное, которое имеется еще и в промежутке «между» позами и самим гестусом и в том же самом промежутке, пройденном в обратном направлении: кстати, таково визуальное и звуковое разложение порнографических поз.

Фильмы, последовавшие за «новой волной», непрестанно разрабатывали эти направления, внося в них иное: позы и повадки тела; осмысление действия, происходящего на земле или в лежачем положении; скорость и неистовость координации движений; вытекающие из всего этого церемониальность или театральность кино (уже в *«Плоти орхидеи»*, а впоследствии в *«Раненом»* Шеро проявляется большая выразительность в этом отношении). Разумеется, кинематограф тела не обходится без опасностей: это и экзальтация маргинальных персонажей, превращающих свою будничную жизнь в пошлую церемо-

---

[1] Ср. две важные статьи Жан-Пьера Бамберже, одна из которых посвящена фильму *«Спасайся, кто может»*, а другая – фильму *«Имя: Кармен»* (*«Libération»*, 7, 8 novembre 1980, 19 janvier 1984). В первой Бамберже анализирует разложение движения сообразно позам, но также и разложение мелодических линий по персонажам, и соответствующую роль музыки. Во второй он рассматривает взаимоотношения тела и звука, но также отношения музыкального жеста и поз тела: «Как вызвать к жизни отношение между щипками скрипичных струн и щипками обнимающих друг друга тел, между закругленностью движения смычка, набрасывающегося на струну, и руки, обвивающей шею?»

нию, – это и культ бессмысленного буйства в нагромождении поз, – это и своего рода культура поз кататонических, истерических или же попросту сиротских, своеобразную пародию на которые Годар осуществляет в начале фильма *«Имя: Кармен»*. И в конце концов нас утомляют все эти тела, скользящие вдоль стен, а потом приседающие на корточки. Но в фильмах после новой волны каждая прекрасная и мощная находка связана с открытием в исследовании тела. Начиная с *«Жанны Дильман»*, Шанталь Акерман стремится показать «жесты в их полноте». Запертая в комнате героиня фильма *«Я Ты Он Она»* раз за разом принимает сиротские и детские, инволютивные позы, как это бывает при ожидании, когда считают дни: что-то вроде церемонии, выражающей потерю аппетита. Новинка Шанталь Акерман состоит в том, что тем самым она демонстрирует телесные повадки, как знаки положений тел, свойственные персонажу-женщине, – тогда как мужчины выражают состояние общества, окружающей среды, не сложившуюся судьбу, в конце концов, ту часть всеобщей истории, которую они влекут за собой (*«Свидания Анны»*). Но как раз цепочка положений женского тела не является замкнутой: ведущая свое происхождение от матери и к матери же возвращающаяся, она служит «проявителем» для мужчин, которые только и делают, что рассказывают о самих себе, – а на более глубоком уровне эта цепочка способствует проявлению окружающей среды, которая только и делает, что слушает себя или демонстрирует себя через окно комнаты или поезда: настоящее искусство звука. Тело женщины в пространстве приобретает необычно кочевой характер, что помогает ей пересекать эпохи, ситуации, местности (такова была тайна Вирджинии Вульф в литературе). Положения тела как бы выделяют медлительную церемониальность, связывающую между собой соответствующие позы и разрабатывающую женский гестус, охватывающий историю мужчин и мировой кризис. Именно этот гестус реагирует на тело, придавая ему своего рода сакральный характер в форме жесткой театрализации или, может быть, стилизуя его. Возможно избежать избыточной стилизации, в любом случае тяготеющей к тому, чтобы сделать фильм и персонажа замкнутыми? Именно эту проблему и ставит Шанталь Акерман[1]. Гестус может, не утратив ничего, стать скорее бурлескным и придать фильму некую легкость, неодолимую веселость: это происходит уже в *«Целой ночи»*, но в особенности в одном из эпизодов фильма *«Париж глазами... 20 лет спустя»*, где даже название отражает

---

[1] Ален Филиппон задает вопрос: где же предел стилизации тел и поз? Акерман отвечает, что с самого начала превосходно освоила технику кино, особенно кадрирования. И получается так, что безусловно позитивные качества кадрирования под большим вопросом: как избежать «тяжести» стилизации? Филиппон анализирует эволюцию Акерман на примере фильма *«Целая ночь»*: ср.: *«Cahiers du cinéma»*, no. 341, novembre 1982, p. 19–26.

всю эстетику творчества Акерман («Мне голодно, мне холодно»), а положения тел стали бурлескными «двигателями» баллады.

Значение кинематографа, созданного женщинами, не сводится к воинствующему феминизму. Гораздо большее значение имеет то, какие новинки они внесли в кинематограф тела, как если бы женщинам приходилось покорять источник собственных поз и темпоральность, соответствующую последним как индивидуальный или общий гестус (фильмы Аньес Варда *«Клео с 5 до 7»* и *«Одна поет, другая нет»;* фильм Мишель Розье *«У меня красное сердце»*). Варда делает диптих из фильмов *«Стена стены»* и *«Документатор»*, и во второй части этого диптиха показаны будничные позы и жесты женщины, заблудившейся в Лос-Анджелесе, – тогда как в первой его части глазами другой женщины, прогуливающейся по тому же самому городу, показан историко-политический гестус общины национального меньшинства, стенные фрески чиканос с раздражающими формами и цветом.

У Эсташа кинематограф тел и поз пошел по другим, но тоже новым путям. Начиная со *«Свиньи»* и *«Скромницы из Пессака»*, Эсташ снимал циклические празднества, интегрирующие в себя коллективные позы и образующие социальный гестус. И, несомненно, в них имелся собственный контекст, связанный с такими темами, как организация власти, политическая целесообразность, – словом, целая история в этих церемониях и вокруг них. Но, исходя из уроков киноправды, ее не надо рассказывать, более того, суть этой истории видна тем яснее, чем меньше ее показывать, – а вот если показывать лишь то, каким образом позы тела координируются между собой в церемонии, таким образом обнаруживается нечто, что показать невозможно[1]. В дальнейшем кино Эсташа развивалось в нескольких направлениях: поза тела стала не только жестуальной, но и вокальной, поскольку одной из задач кино, по выражению Филиппона, является *заснять речь*; позы и повадки производили собственный гестус благодаря потенции ложного, от которой тело иногда шарахалось и которой оно порою полностью отдавалось, и все же в обоих случаях речь идет о чисто кинематографическом действии; если поза реализовывалась для того, чтобы ее увидели и услышали, она всегда отсылала к некоему зрителю и слушателю, также выражавшим позы и повадки тела, так что гестус составлялся из позы и ее наблюдателя; наконец, диптих становился основополагающей формой кино, и проявлялось это в разных аспектах, но всякий раз имело след-

[1] Daney Serge, *«Cahiers du cinéma»*, no. 306, décembre 1979, p. 40: «Мы прекрасно видим, что эта чисто критическая и демистификаторская манера потерпела бы неудачу, если бы праздник был сведен к тому, что он означает, или к тому, чему он служит, к его смыслу или же к его функции <...>. [Потребовалось] непрестанно критиковать праздник, чтобы явить его взору в его целостности, в его непрозрачности». О том же идет речь в тексте Эсташа «Pourquoi j'ai refait la Rosière».

ствием вкладывание времени в тело. Десять лет спустя Эсташ снял вторую серию *«Скромницы из Пессака»*, чтобы сопоставить и скоординировать обе серии, отправляясь от первой. Фильм *«Мои маленькие влюбленные»* организовался в диптих, первая створка которого показывала позы детских тел на лоне природы, – вторая же – «фальшивые» подростковые позы, причем городской ребенок был уже только их наблюдателем и слушателем до тех пор, пока он не возвращался в сельскую местность, уже выросший и опытный. *«Грязные истории»* образовывали две ступени, на которых с разных сторон объединялись в узел поза и речь, слушатель и зритель (вуайер). Все эти аспекты способствовали тому, что уже фильм *«Матушка и шлюха»* стал шедевром кино тел, в котором выводятся их жестуальные и голосовые позы.

Если справедливо, что современное кино воздвиглось на развалинах сенсомоторной схемы, или образа-действия, то в паре «поза – вуайеризм» оно обретает новый элемент, функционирующий тем лучше, чем позы невиннее. Богатство такого кинематографа не исчерпывается такими режиссерами, как Акерман и Эсташ. Это настоящее изобилие, в котором мы можем лишь наметить разнообразные стили, и общие черты целой категории («пост-новая волна») у весьма не сходных между собой режиссеров. Можно упомянуть *«Лжебеглецов»* Бергала и Лимозена, где выведена странная церемония, в которой взрослый (человек с киноаппаратом?) только и делает, что направляет и координирует позы молодых людей, наблюдателем которых он становится, тем самым образуя некий гестус, объединяющий в цепочку неожиданные бегства с места преступлений и заменяющий собой повествование в промежутках между преступлениями[1]. Жак Дуайон снял грандиозный фильм поз под названием *«Шалопайка»*: некий слабоумный похитил маленькую своенравную девочку и подверг ее испытанию невинными позами, навязываемыми ей обстановкой амбара, где можно было лежать, сидеть, есть и спать, следя за ней в не слишком хорошо сделанный псевдоаппарат (не поверившая в такую мотивацию полиция выдумала историю, и получился фильм действия с похищением и изнасилованием). И в большинстве своих фильмов, начиная с *«Пальцев в голове»*, возобновляющих тему, близкую к фильму *«Матушка и шлюха»*, – и заканчивая фильмом *«Пиратка»*,

[1] Жан Нарбони сравнивает *«Лжебеглецов»* с романом Гомбровича *«Порнография»* (*«Cahiers du cinéma»*, no. 353, novembre 1983, p. 53). И основание для сравнения в том, что в романе, как и в фильме, представлен взрослый протагонист, предающийся наблюдению за позами молодых людей, одновременно и невинными, и навязанными, и благодаря этому тем более «порнографичными», что приводит к катастрофе: «их руки над головами непроизвольно соприкоснулись. И в тот же миг неистово опустились. В течение некоторого времени оба внимательно созерцали сплетенные руки. И внезапно они упали; было непонятно, кто из них качнул другого, и оставалось полагать, что их опрокинули их собственные руки» (*«La pornographie»*. Julliard, p. 157).

где позы тел под взглядом любопытной и строгой девочки доводятся до исступления, Дуайон использует весьма гибкую форму диптиха, способную отмечать полюса в позах, между которыми раскачивается тело. Каждый раз стилизация поз формирует театрализацию кино, весьма непохожую на театр. Но дальше всех в этом направлении продвинулся Филипп Гаррель, ибо он устраивает настоящую литургию тел, подвергая их некоей таинственной церемонии, в которой из персонажей остались только Мария, Иосиф и Христос-младенец, или же их эквиваленты (*«Ложе Девы»*, *«Марии на память»*, *«Провозвестник»*, *«Таинственное дитя»*). Как бы там ни было, это едва ли можно назвать кинематографом благочестия, хотя кинематографом откровения можно. Если церемония в нем является тайной, то причина здесь как раз в том, что Гаррель берет трех персонажей «до» легенды, перед тем, как они вошли в легенду или стали частью Священной истории: вопрос, поставленный Годаром, «о чем говорили между собой Иосиф и Мария перед тем, как родить ребенка?», не только возвещает проект Годара, но и резюмирует достижения Гарреля. Театральный иератизм персонажей, ощутимый в его первых фильмах, все больше сводился к физике основных тел. Гаррель выражает в кино проблему трех тел: мужчины, женщины и ребенка. Священная история как Жест. В прекрасном начале *«Провозвестника»* мы сперва видим черноту, а в ней – угадываем ребенка, усевшегося на самом верху шкафа; затем показывается дверь, открытая в сторону передержанного силуэта отца, и, наконец, перед отцом мы видим мать на коленях. Каждый обнимет одного из двух других, сообразно трем комбинациям, и произойдет это на большой кровати, напоминающей упавшее на землю облако. Порою ребенок, к которому постоянно взывают, отсутствует (*«Марии на память»*) или является не тем, кого мы видим (*«Таинственное дитя»*): это признак того, что проблема трех тел остается нерешенной с кинематографической точки зрения не менее, чем с физической. Сам ребенок представляет собой проблематическую точку. Именно вокруг него складывается гестус, как в эпизоде из фильма *«Париж глазами... 20 лет спустя»* («Улица Фонтен»): первая поза – поза мужчины, захваченного рассказом истории о женщине, которая сказала «хочу ребенка» и исчезла; вторая – поза того же мужчины, сидящего у некоей женщины и выжидающего; третья – они стали любовниками, их позы и повадки; четвертая – они расстались, он хочет вновь свидеться с ней, но она ему сообщает, что родила ребенка, который умер; пятая – он узнает, что ее саму нашли мертвой, и кончает жизнь самоубийством, так что тело его медленно покачивается вдоль целостного образа, теперь занесенного снегом, – что напоминает нескончаемую позу. Итак, ребенок предстает в качестве неразрешимой точки, вокруг которой распределяются позы мужчины и женщины. У Гарреля, стало быть, навязывает себя форма диптиха, несмотря на пустоту в стыке, недосягаемый предел или иррациональный разрыв. Она распределяет не только позы, но еще и белизну

и черноту, холод и тепло – как условия, от которых зависят позы, или элементы, из коих состоят тела. Таковы две цветные комнаты по обе стороны кровати, холодная и теплая, в *«Концентрации»*. Таковы два грандиозных пейзажа в *«Ложе Девы»*, белая арабская деревня и мрачный бретонский замок-крепость, мистерия Христа и поиски Грааля. Таковы две отчетливо видные части *«Ночной свободы»*, черный образ супружеской четы, в которой муж предает жену (брошенная жена вяжет, рыдая, в мрачном и пустом театре); белый образ супружеской четы, в которой жена предает мужа (два персонажа показаны в объятиях в поле, где сохнет белье, и развеваемая ветром простыня накрывает их, закрывая весь экран). Таковы чередования тепла и холода, огонь или свет в ночи, но еще и холод белого наркотического зелья, увиденного в зеркале (как в *«Таинственном дитяти»*, когда за витриной кафе мы видим стоящего к нам спиной мужчину, а в витрине – также со спины, женщину, пересекающую улицу, чтобы обратиться к торговцу). У Гарреля передержка и недодержка, белизна и чернота, холод и тепло становятся составными частями тела и элементами его поз[1]. Таковы категории, «задающие» тело.

«Отсутствие образа», черный или белый экран обладают решающей важностью в современном кино. И причина здесь, как показал Ноэль Бёрч, в том, что они выполняют не просто функцию пунктуации, способствуя чему-то вроде нанизывания, а еще и вступают в диалектические отношения между образом и его отсутствием, наделяясь чисто структурным смыслом (в экспериментальном кино таков фильм Брэкхеджа *«Отражения на черном»*)[2]. Этот новый смысл черного или белого экрана, как нам представляется, соответствует ранее проанализированным чертам: с одной стороны, имеется в виду уже не ассоциация образов и не способ их сочетания, а зазор между двумя образами; с другой же стороны, разрыв в последовательности образов является уже не рациональной купюрой, отмечающей конец одного из них *или* начало другого, а так называемой иррациональной купюрой, которая не принадлежит ни к одному из них и начинает иметь значение сама по себе. Гаррель сумел придать необыкновенную напряженность своим иррациональным купюрам, так что получалось, что у серии предшествовавших образов не было конца, а у серии последующих образов – начала, и обе серии сходились в направлении белого или черного экрана, как их общего предела. И более того, экран, используемый таким способом, способствовал возникновению вариаций: черный экран и недодержанный образ, глу-

---

[1] Жан Душе («Le cinéma autophagique de Philippe Garrel», в: *«Garrel composé par Gérard Courant»*, Studio 43) пишет: «Два ощущения, посредством которых проявляется одиночество, холод и жжение. *«Атанор»*, например, представляет собой фильм об огне. *«Душевный шрам»* – фильм об огне и льде. <...> Идея горячего, жгучего, лихорадочного и напряженного укрепляет основные черты ледяного мироздания.»

[2] Burch Noël. *«Praxis du cinéma»*. Gallimard, p. 85–86.

бокая чернота, на которой угадываются постепенно складывающиеся темные объемы; или же чернота, отмеченная фиксированной или подвижной светящейся точкой и разнообразными сочетаниями черноты и огня; белый экран и передержанный образ, образ млечный или составленный из снега, когда танцующие крупинки вот-вот образуют тело... И, наконец, в *«Таинственном дитяти»* потенции черноты и белизны зачастую сосредоточивает вспышка, рождающая образы. Во всех фильмах Гарреля черный или белый экран обладает уже не только структурным, но и генетическим значением: в своих вариациях или оттенках он достигает потенции сложения тел (а следовательно, тел изначальных, Мужчины, Женщины и Ребенка), потенции генезиса поз[1]. Возможно, это первый случай кино, образующего тело и подлинно созидательного: создать тела и тем самым вернуть нам веру в мир, возвратить нам рассудок... Сомнительно, что для этого достаточно лишь кинематографа; но если мир стал плохим кино, в которое мы больше не верим, то не задача ли подлинного кино – вернуть нам основания для веры в мир и в исчезающие тела? Ценой этого в кинематографе, и не только в нем, всегда было опасное приближение к безумию[2].

В каком смысле Гаррель является одним из величайших современных режиссеров, чье влияние, увы, рискует проявиться лишь по прошествии длительного срока, уже наделив кино пока еще малоизученными потенциями? Вернемся к весьма стародавней проблеме, уже противопоставляющей театр и кино. Те, кто до глубины души любил театр, возражали, что кино всегда чего-то не хватает, а именно *присутствия* и притом присутствия тел, которое оставалось вотчиной театра: ведь кино демонстрирует нам лишь танцующие волны и частицы, с помощью которых оно симулирует тела. Когда же за эту проблему взялся Андре Базен, он задался вопросом, в какой форме существует иная, кинематографи-

---

[1] Ср.: Ален Филиппон в: *«Garrel»,* Studio 43: «О чем же идет речь в *«Душевном шраме»*, если не о рождении и творении? Мы попадаем там в мир до сотворения мира, неважно, в прошлое или будущее, ибо время не датировано. <...> Только что мы присутствовали при некоем рождении, и Дитя, в разнообразных обличьях, впоследствии станет художественным вектором этого фильма. Если огонь, земля и вода в *«Душевном шраме»*, выступают объектами заклинания, словно в первые дни творения, то это потому, что они являются первостихиями рождающегося мира, которому Слово даст жизнь». Кроме того, Филипп Каркассонн в довольно-таки сдержанной статье (*«Cinématographe»*, no. 87, mars 1983), озаглавленной *«Le bleu des origines»* («Первозданная голубизна»), пишет об этом черно-белом фильме: «Это цвет генезиса, того, что предшествует истории, и, разумеется, переживет ее; это эсхатологическая оболочка, и не только кинематографа, но и любого представления, в котором персонажи обретают собственные истоки».

[2] Как тут не вспомнить, например, историю из жизни Гарреля, рассказанную им самим: «В финале *«Хрустальной колыбели»* мы видим девушку, совершающую самоубийство, и его в каком-то смысле объясняют мои слова из фильма *“Марии на память”*: “Пусть скорее придет безумие <...>» и однажды оно действительно на меня свалилось. Так я обрел разум для кино» (*«Cahiers du cinéma»*, no. 287, avril 1978).

ческая модальность присутствия, соперничающая с театральной и иногда, благодаря другим средствам, ее превосходящая[1]. Но если кино не дает и не может дать нам присутствия тел, то это, возможно, оттого, что оно ставит перед собой иную задачу: оно простирает над нами «экспериментальную ночь» или белое пространство, оно работает с «танцующими крупинками» и «светоносной пылью», оно поражает видимое фундаментальным недугом и вводит в мир саспенс, и эти недуг и саспенс противоречат всякой естественной перцепции. В итоге оно производит генезис «неизвестного тела», находящегося у нас за головой, словно немыслимое – в мысли: так происходит рождение видимого, пока еще ускользающего от зрения. Такие ответы, по-иному формулирующие проблему, дал Жан-Луи Шефер в книге *«Обычный человек кино»*. Они состоят в утверждении того, что объектом кино является не восстановление присутствия тел для перцепции и действия, а работа с первозданным генезисом тел, зависящим от белизны, черноты или серого (или даже других цветов); зависящим от «начала видимого, не являющегося пока ни фигурой, ни действием». Не таким ли был замысел Брессона, *«Книга Бытия»*? Мы полагаем, что из того, разрозненные примеры чему Шефер ищет в истории кинематографа, у Дрейера и Куросавы, Гаррель извлекает не систематическое повторение пройденного, а обновляющее вдохновение, благодаря которому кино, совпадает если не с собственной сутью, то по крайней мере с одной из своих изначальных сущностей: это процесс сложения тел, когда за отправную точку берется нейтральный образ, белый или черный, заснеженный или освещенный вспышкой. Проблема, разумеется, состоит не в присутствии тел, а в вере, способной возвратить нам мир и тело, исходя из того, чтó сигнализирует об их отсутствии. Необходимо, чтобы камера изобретала движения или позиции, соответствующие генезису тел, и чтобы эти движения и позиции способствовали формальному сцеплению изначальных поз этих тел. Эти присущие Гаррелю качества кинематографа тел мы находим и в геометрии, в свою очередь, составляющей мир из точек, окружностей и полуокружностей. Вспомним, что ведь и у Сезанна возникновение мира связано с точкой, с плоскостью, с объемом, с сечением, но они выступают не в качестве абстракций, а как генезис и рождение. В *«Провозвестнике»* женщина зачастую представляет собой фиксированную, неподвижную и «отрицательную» точку, тогда как ребенок вращается вокруг женщины, деревьев и кровати, а мужчина движется полуокружностями, поддерживающими его отношения с женщиной и ребенком. А в *«Детях в разладе»* камера, поначалу точка, фиксированная на танце, принимается вращаться вокруг двух танцоров, то приближаясь, то удаляясь в соответствии с их каденцией и меняющимся освещением; в начале *«Душевного шрама»* тревеллинг по

---

[1] B a z i n, *«Qu'est-ce que le cinéma?»*. Ed. du Cerf, «Théâtre et cinéma II», p. 150 sq.

окружности дает возможность персонажу совершить полный оборот, причем камера остается фиксированной на нем, как если бы он перемещался боком и все же обнаруживал того же самого собеседника; а в фильме *«Марии на память»* Иосиф, пока Мария остается заточенной в клинике, вращается, разглядывая камеру, изменяющую свои позиции, как если бы она последовательно перемещалась на различных автомобилях по транспортной развилке. И каждый раз наблюдается особая конструкция прилегающего к телам пространства. То, что верно относительно трех фундаментальных тел, пригодно также и для другой троицы — для персонажей, режиссера и камеры: расположить их «в наилучшей из возможных поз, в том смысле, в каком о звездной конфигурации говорят, что она астрологически благоприятна»[1].

Характерной чертой творчества Дуайона является ситуация тел, взятых в промежутке между двумя множествами, уловленными в двух исключающих друг друга множествах одновременно. Путь этот проторил Трюффо (*«Жюль и Джим»*, *«Две англичанки и Континент»*), а Эсташ в фильме *«Матушка и шлюха»* сумел построить пространство, свойственное «не-выбору». Дуайон же обновляет и исследует это двойственное пространство. Персонаж-тело, ученик булочника из *«Пальцев в голове»*, муж из *«Рыдающей женщины»*, молодая женщина из *«Пиратки»* пребывают в состоянии колебания между двумя женщинами либо между женщиной и мужчиной, но главным образом между двумя группировками, двумя образами жизни, двумя множествами, присваивающими себе разные позы. Всегда можно сказать, что одно из двух множеств превалирует: случайная девушка препровождает булочника к его постоянной невесте, а веселая женщина отсылает мужчину к женщине рыдающей, как только начинает понимать, что сама она выступает только в роли мотива или предлога. Если же в *«Пиратке»* превалирование не кажется идеей, установленной с самого начала, то, согласно самим заявлениям Дуайона, оно представляет собой игру на повышение ставок, в результате которой предстоит вынести решение о жизни героини или эту жизнь оценить. И все же здесь имеется кое-что еще. Дело не в том, что персонажи проявляют нерешительность. Скорее, два множества действительно являются различными, но персонаж или, скорее, тело у персонажа не имеет никакой возможности выбора. Оно попадает в невозможную позу. Персонаж у Дуайона находится в ситуации неразличения отчетливо выделяемого: его нельзя назвать психологически нерешительным, ибо его характеризует как раз противоположное. Но превалирование не имеет для него никакого прока, ибо он обитает в собственном теле, как в зоне неразличимости. Кто такая матушка и кто

---

[1] Philippon, «L'enfant-caméra». *«Cahiers du cinéma»*, no. 344, février 1983, p. 29. Также о движении и теле у Гарреля ср.: Narboni Jean, «Le lieu dit». *«Cahiers du cinéma»*, no. 204, septembre 1968.

такая шлюха? Даже если мы примем решение за него, это ничего не изменит. Его тело в любом случае сохранит отпечаток нерешительности, которую можно назвать не более чем прохождением жизни. Возможно, именно в этом кинематограф тела по сути своей противостоит кинематографу действия. Образ-действие предполагает некое пространство, в котором распределяются цели, препятствия, средства, субординации, главное и второстепенное, превалирование и отталкивание: вот оно, целое пространство, называемое годологическим. Но тело с самого начала попадает в совершенно иное пространство, где покрывают друг друга и друг с другом соперничают разрозненные множества, которые так и не могут организоваться по сенсомоторным схемам. Они прилагаются друг к другу во взаимоналожении перспектив, вследствие которого утрачиваются средства должного различения их отчетливого выделения и даже несовместимости. Таково пространство «до» действия; такое пространство посещает призрак ребенка или паяца или оба сразу. Это прегодологическое пространство, напоминающее *fluctuatio animi,* которое отсылает не к нерешительности духа, а к неразрешимости тела. Препятствие, в отличие от образа-действия, не поддается здесь определению в связи с целями и средствами, объединяющими множество, но подвергается дисперсии во «множестве способов присутствия в мире», способов принадлежать совершенно несовместимым и все-таки сосуществующим множествам[1]. Сила Дуайона как раз в том и состоит, что он превратил это прегодологическое пространство, это пространство взаимоналожений, в предмет, являющийся специальностью кинематографа тела. Он вводит в это пространство своих персонажей, он творит это пространство, где обнаруживается регрессия (*«Блудная дочь»*). И таким способом он не только разрушает образ-действие из классического кино, но еще и открывает «не-выбор» тела как немыслимое, изнанку или поворот духовного выбора. Об этом – диалог, которым обменивались персонажи фильма Годара *«Спасайся, кто может»*: «Ты выбираешь... Нет, я не выбираю... Ты выбираешь... Не выбираю...»

2

«Дайте мне мозг» – так можно назвать другую фигуру современного кино. Это интеллектуальный кинематограф, в отличие от кинематографа физического. Экспериментальное кино распределяется по двум областям: физика тела, будничного или церемониального; «эйдетика» духа (согласно формулировке Бертетто), формализованного или

[1] Об этом прегодологическом пространстве, пространстве до действия, взаимоналожении перспектив и флуктуации души, ср.: Simondon Gilbert, *«L'individu et sa genèse physico-biologique»*. P. U. F., p. 233–234.

неформального. Однако же в рамках экспериментального кино вырабатываются и различия, и происходит это сообразно двум процессам, один из которых является конкретизирующим, а другой – абстрактизирующим. Тем не менее абстрактное и конкретное нельзя считать хорошим критерием для кино, которое не столько экспериментирует, сколько творит. Мы видели, что уже Эйзенштейн причислял себя к сторонникам интеллектуального или мозгового кино, каковое он считал более конкретным, нежели физика тел у Пудовкина или же физический формализм у Вертова. Нельзя сказать, что в одном из этих направлений больше конкретного или абстрактного, чем в другом: в кинематографе мозга столько же чувства, напряженности или страсти, сколько в кинематографе тела. Годар является зачинателем телесного кино, а Рене – мозгового, но нельзя сказать, что один из них абстрактнее или конкретнее другого. Кино требует, чтобы ему дали именно тело или мозг; оно само задает себе что-либо из двух, оно само выдумывает что-либо из двух, чтобы построить свою работу по двум направлениям, каждое из которых является одновременно абстрактным и конкретным. Стало быть, различие проходит не по линии конкретного и абстрактного (за исключением экспериментальных случаев, но даже там оно постоянно затушевывается). Интеллектуальный кинематограф мозга и физический кинематограф тела обретают истоки своего различия в ином месте, и истоки эти весьма разнообразны, как у авторов, которых притягивает один из двух полюсов, так и у тех, кто сочетает в своем творчестве оба.

Антониони можно назвать идеальным примером двойственной композиции. Его творчество часто пытались объединить взятыми в готовом виде темами одиночества и некоммуникабельности, характеризующими упадок современного мира. И все-таки, по его мнению, мы движемся по жизни двумя весьма несходными типами шагов: шагами тела и шагами мозга. В одном превосходном тексте он поясняет, что наше познание без колебаний обновляется и смело идет на значительные мутации, а вот мораль и чувства так и остаются в плену неадаптирующихся ценностей, мифов, в которые больше никто не верит, – а если кто-нибудь и пытаются освободиться, то прибегают лишь к убогим средствам, циническим, эротическим или невротическим. Антониони не критикует современный мир, в возможности которого он глубоко «верит»: в мире он критикует сосуществование современного мозга и утомленного, изношенного, невротического тела. В итоге его творчество отличается фундаментальным дуализмом, соответствующим двум аспектам образа-времени: кинематографу тела, вкладывающему все бремя прошлого, все виды утомленности в мире и весь современный невроз в тело; но также и кинематографу мозга, обнаруживающему творческие возможности мира и его многоцветье, вызванное к жизни новым пространством-временем, а также потенции

мира, умноженные благодаря искусственным мозгам[1]. Если Антониони является великим колористом, то это потому, что он всегда верил в цвета мира, в возможность их творить и обновлять любое мозговое познание. Он вовсе не из тех, кто ноет о некоммуникабельности людей в мире. Просто мир раскрашен великолепными красками, а вот населяющие его тела все еще выглядят пошлыми и бесцветными. Мир ждет своих обитателей, а они все еще блуждают по собственным неврозам. Но ведь это является тем большим основанием для того, чтобы обратить внимание на тело, пристально вглядеться в его утомленность и неврозы, чтобы извлечь из них новые оттенки красок. Единство творчества Антониони состоит в конфронтации тела-персонажа с его усталостью и прошлым, и в конфронтации мозга-цвета со всевозможными его будущими потенциальностями, но оба составляют один и тот же мир, наш мир с его надеждами и отчаянием.

Формулировка Антониони годится лишь для него самого, и придумал ее он. Тела не предназначены для износа, равно как и мозг — для усвоения нового. Но в счет здесь идет именно возможность мозгового кинематографа, занимающегося перегруппировкой всех потенций, тогда как кинематограф тела их также группировал: в таком случае мы имеем дело с двумя различными стилями, и различие между ними непрестанно варьирует, — это кинематограф тела у Годара и кинематограф мозга у Рене, телесное кино у Кассаветеса и мозговое кино у Кубрика. В теле содержится не меньше мысли, нежели в мозгу — шоков и неистовства. И в том и в другом содержится одинаковое количество ощущений. Мозг повелевает телом, которое является всего лишь «наростом», но и тело командует мозгом, который представляет собой всего лишь одну из его частей: в обоих случаях и телесные позы, и мозговой гестус будут отличаться друг от друга. Отсюда — особый характер кинематографа мозга по сравнению с кинематографом тела. Если мы рассмотрим творчество Кубрика, то увидим, до какой степени он изображает именно мозг. Позы тел достигают максимальной необузданности, однако зависят от мозга. И причина здесь в том, что

[1] Невроз, следовательно, является последствием не современного мира, но скорее нашей отделенности от этого мира, нашей неприспособленности к этому миру (ср.: Leprohon, Seghers, p. 104—106). Мозг, напротив, адекватен современному миру, если называть мозгом, кроме прочего, всевозможные электронные и химические мозги: так происходит встреча мозга и цвета, и не потому, что ее достаточно для того, чтобы изобразить мир в красках, а оттого, что трактовка цвета служит важным элементом в осознании «нового мира» (корректор цвета, электронный образ...). Со всех этих точек зрения Антониони отмечает *«Красную пустыню»*, как поворотный пункт в своем творчестве: ср.: «Entretien avec Antonioni par Jean-Luc Godard», в: *«La politique des auteurs»* Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile. Один из проектов Антониони, «Технически нежный», демонстрирует усталого человека, который умирает, лежа на спине и глядя в «небо, становящееся все более голубым, и на эту голубизну, которая розовеет», Albatros.

у Кубрика сам мир предстает мозгом, между мозгом и миром существует тождественность: таковы громадный круглый и светящийся стол из фильма *«Доктор Стрэнджлав»*, гигантский компьютер из *«Космической Одиссеи: 2001»*, отель «Оверлук» из *«Сияния»*. Черный камень из *«2001»* главенствует как в состояниях космоса, так и на стадиях церебрального развития: это душа трех тел – земли, солнца и луны, но также и зародыш трех мозгов – животного, человеческого и машинного. Если Кубрик возобновляет тему инициатического путешествия, то именно потому, что всякое путешествие в мире – это своего рода исследование мозга. Мир-мозг – это *«Заводной апельсин»*, или еще нечто вроде шахматной игры на сферической доске, где генерал может рассчитывать свои шансы на продвижение по службе согласно отношению количества убитых солдат к завоеванным позициям (*«Тропы славы»*). Но если в расчете есть ошибка, а в компьютере происходит сбой, то причина в том, что мозг в такой же степени невозможно назвать системой разумной, как и мир – рациональной. Тождественность мира и мозга, т. е. одного автомата – другому, формирует не целое, а, скорее некий предел, мембрану, вызывающую контакт между внешним и внутренним, делающую их предстоящими друг другу, сталкивающую или сопоставляющую их. Внутреннее – это психология, прошлое, инволюция, целая глубинная психология, подтачивающая мозг. Внешнее – это космология галактик, будущее, эволюция, всяческие сверхъестественные силы, взрывающие мир. Обе силы представляют собой силы смерти, заключающие друг друга в объятия, обменивающиеся между собой энергией, и в предельных случаях становящиеся неразличимыми. Безумное неистовство Алекса из *«Заводного апельсина»* – это внешняя сила, и лишь впоследствии она переходит на службу к внутреннему, тоже безумному, порядку. В *«Космической Одиссее»* в автомате сначала происходит сбой по внутренним причинам, а затем проникающий извне астронавт производит ему лоботомию. А как определить, что в *«Сиянии»* приходит изнутри, а что – извне, где там экстрасенсорная перцепция, а где – галлюцинаторные проекции?[1] Мир-мозг строго неотделим от сил смерти, проницающих мембрану в двух направлениях. Некое примирение может произойти разве что в неизвестном нам измерении, когда регенерация мембраны утихомирит внешнее и внутреннее и воссоздаст мир-мозг как целое в гармонии сфер. К концу *«Космической Одиссеи»* именно сообразно четвертому измерению зародышевая и земная сферы получают шанс вступить в новые, не поддающиеся измерению и неведомые отношения, которые смогут преобразовать смерть в новую жизнь.

---

[1] Можно указать на существенные анализы Мишеля Симана, в особенности – на те, что посвящены *«Космической Одиссее»* и *«Сиянию»*, в его книге *«Kubrick»*.

Во Франции, в то самое время, когда новая волна выдвинула кинематограф тела, мобилизовавший все мысли, Рене создал кинематограф мозга, вкладывающего свои силы в тело. Мы видели, как состояния мира и мозга находят совместное выражение в биопсихических стадиях в фильме *«Мой американский дядюшка»* (три мозга), или же в исторических эпохах в фильме *«Жизнь – роман»* (три эпохи). Пейзажи представляют собой ментальные состояния, а ментальные состояния – различные типы картографии, и притом одни кристаллизуются в других в геометризованном или минерализованном виде (бурный поток в фильме *«Любовь до смерти»*). Тождественность мозга миру – это ноосфера из фильма *«Люблю тебя, люблю»*, которая может быть как инфернальной организацией концлагерей, так и космоспиритуальной структурой Национальной библиотеки[1]. И уже у Рене это тождество предстает на уровне не столько целого, сколько некоей поляризованной мембраны, непрестанно сообщающейся и с внешним и внутренним, способствующей взаимообмену между ними и их соприкосновениям, руководящей их взаимопроникновениями и отсылающей их друг к другу. Речь идет не о целом, а скорее о чем-то, напоминающем две зоны, сообщающиеся или соприкасающиеся между собой все больше по мере того, как они перестают быть симметричными и синхронными, подобно мозговым полушариям у героя фильма *«Ставиский»*[2]. В *«Провидении»* бомба присутствует в состоянии тела старого романиста-алкоголика, во всех смыслах слова «потрескивающего», но бомба есть и в состоянии космоса, где грохочет гром и сверкает молния, и в социальной ситуации, напоминающей шквальный пулеметный огонь. Эта мембрана, благодаря которой внешнее и внутреннее предстоят друг другу, называется Памятью. Если память является эксплицитной темой творчества Рене, то в его творчестве не стоит искать какого бы то ни было скрытого и более «тонкого» содержания, а гораздо полезнее дать оценку преобразованию, каковому Рене подверг само понятие памяти (оно не менее важно, чем трансформации этого понятия, осуществленные Прустом и Бергсоном). Ибо память уже, разумеется, не является способностью иметь воспоминания: это мембрана, попадающая в разнообразные режимы (непрерывность, но также и дискретность, обволакивание и пр.) и способствующая установлению

---

[1] Bunoure, *«Alain Resnais»* Seghers, p. 67 (по поводу *«Всей памяти мира»*). «Рене активизирует вселенную по образцу нашего мозга. Проходящее перед его объективом внезапно претерпевает трансмутацию, и из документальной реальности мы незаметно соскальзываем в иную <...>, отстраненная обстановка отсылает нас к нашему собственному образу. Так, библиотекарь <...> наделяется выражением лица нервного, нейронного вестника».

[2] Ср. интервью, процитированное Бенайюном в: *«Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire»*. Stock, p. 177.

соответствия между полотнищами прошлого и слоями реальности, когда одни из них эманируют из всегда присутствующего внутреннего, а другие приходят из всегда грядущего внешнего, причем все они «обрезают» настоящее, которое отныне становится лишь их встречей. Эти темы уже были проанализированы прежде, и, если кинематограф тела отсылает главным образом к одному из аспектов непосредственного образа-времени, к временной серии согласно определенным «до» и «после», то мозговой кинематограф развивает другой аспект, порядок времени соответственно сосуществованию его собственных связей.

Но если память способствует сообщению между внутренним и внешним, относительными как интериорное и экстериорное, то абсолютные внешнее и внутреннее наверняка должны сталкиваться и быть соприсутствующими друг другу. Рене Предаль показал, как получилось, что Освенцим и Хиросима так и остались горизонтом всего творчества Рене, а также то, насколько герои Рене близки к «нынешним Лазарям», которые благодаря Кейролю стали душой современного романа, с тех пор как писатель установил родство библейского персонажа с темой концлагерей[1]. В центре фильмов Рене всегда своего рода библейский Лазарь, поскольку он воскресает и возвращается из страны мертвых; он прошел через смерть и рождается из смерти, из-за которой он сохранил сенсомоторные недуги. Даже если он сам и не был в Освенциме, даже если он сам и не был в Хиросиме... Лазарь прошел через клиническую смерть, он родился после явной смерти, он воскрес из мертвых, будь то в Освенциме или в Хиросиме, в Гернике или на алжирской войне. Герой фильма *«Люблю тебя, люблю»* не только попытался покончить жизнь самоубийством, но еще и зовет Катрин, свою возлюбленную, оказавшуюся словно в море при отливе или увязшую ночью в болоте. «Все мертвые всегда утопленники», – говорит один из персонажей фильма *«Ставиский»*. Это следует понимать так, что по ту сторону полотнищ памяти всегда чуть слышен плеск, перемешивающий их: это смерть изнутри, формирующая некий абсолют, из которого возрождается тот, кто смог ее избежать. А спасшийся, тот, кто смог возродиться, в свой черед неумолимо движется к смерти, настигающей его извне, словно другая грань абсолюта. В фильме *«Люблю тебя, люблю»* совпадают между собой две смерти: смерть изнутри, после которой герой возвращается, – и настигающая его смерть извне. Действие *«Любви до смерти»*, по нашему мнению, одного из наиболее амбициозных фильмов в истории кино, движется от клинической смерти, после которой герой воскресает, к смерти окончательной, в которую он провалива-

---

[1] P r é d a l R e n é, *«Alain Resnais, Etudes cinématographiques»*, ch. VIII. Ср.: Cayrol, «Pour un romanesque lazaréen», *«Corps étrangers»*, 10–18.

ется, и одну от другой отделяет «не столь глубокий ручеек» (очевидно, что в первый раз врач не ошибся, никакой иллюзии здесь нет, была смерть мнимая или клиническая, мозговая смерть). В промежутке между двумя смертями в соприкосновение входят абсолютное внутреннее и абсолютное внешнее, и это внутреннее глубже, нежели все полотнища прошлого, а это внешнее отдаленнее, чем все слои экстериорной реальности. В промежутке между этими внутренним и внешним кажется, будто мир-мозг на мгновение заселился какими-то зомби: Рене «тяготеет к сохранению призрачного характера показываемых им существ, и держит он их в некоем полумире фантомов, чья судьба – на мгновение вписаться в нашу ментальную вселенную; эти зябкие герои <...> одеты в слишком теплую одежду не по погоде»[1]. Персонажи Рене не только возвращаются из Освенцима или Хиросимы; ведь это философы, мыслители, мыслящие существа. А философы – это и есть существа, прошедшие через смерть, возродившиеся после нее, и устремленные к другой смерти, хотя, возможно, той же самой. В одном очень веселом рассказе Полина Харвей говорит, что она ничего не понимает в философии, но любит философов за производимое ими двойственное впечатление: они полагают, что прошли через смерть, – но также считают, что, несмотря на это, продолжают жить, приобретя эту самую странную усталую зябкость[2]. По мнению Полины Харвей, это двойная и смехотворная ошибка. По нашему же мнению, это двойная, хотя и вправду смехотворная, истина: философ – это тот, кто с полным правом или без такового считает, что он вернулся из царства мертвых, но, какими бы ни были его основания, он в это царство возвращается. Философ – выходец с того света и возвращается на тот свет. Такова была действующая формула философии, начиная с Платона. Утверждая, что персонажи Рене являются философами, мы, разумеется, не имеем в виду того, что эти персонажи много рассуждают о философии, равно как и того, что Рене «применяет» философские идеи к кинематографу, – а хотим лишь сказать, что он изобретает философское кино, кинематограф мысли, совершенно новаторский по отношению к истории кино, но вполне действующий в области философии и благодаря своим незаменимым сотрудникам образующий на редкость гармонич-

[1] Слова Жан-Клода Бонне по поводу *«Любви до смерти»*, в: *«Cinématographe»*, no. 103, octobre 1984, p. 40. Бонне подчеркивает профессии мужчины и женщины: археолог в прошлом и ботаник в будущем; если мужчина прошел сквозь смерть изнутри, то женщину призывает смерть извне. В связи с фильмом *«Ставиский»* Ишагпур писал: «В телескоп смотрят друг на друга сразу и прошлое, зацепляющее одного из персонажей, и будущее, мыслимое как его формирование и как уничтожающие его козни» (*«D'une image à l'autre»*. Médiations, p. 205).

[2] Harvey Pauline. «La danse des atomes et des nébuleuses», в: *«Dix nouvelles par dix auteurs québécois»*. Ed. Quinze.

ное сочетание философии и кино. То, что мысль имеет нечто общее и с Освенцимом, и с Хиросимой, продемонстрировали не только великие послевоенные философы и писатели, но и великие кинорежиссеры – от Уэллса до Рене, и при этом серьезнейшим образом.

А вот что является противоположностью культу смерти. Между двумя гранями абсолюта, между двумя смертями, смертью изнутри или прошлым и смертью извне или будущим, внутренние полотнища памяти и внешние слои реальности порою перемешиваются, продлевают друг друга, устраивают «короткое замыкание», формируют прямо-таки движущуюся жизнь, жизнь сразу и космоса и мозга, – то есть как бы мечут молнии с одного полюса на другой. Зомби внезапно начинают петь, и у них получается песнь жизни. *«Ван Гог»* Рене является шедевром, поскольку в нем показано, как в промежутке между кажущейся смертью изнутри (приступом безумия) и окончательной смертью извне (самоубийством) полотнища внутренней жизни и слои внешнего мира низвергаются друг на друга, продлевают или перерезают друг друга на растущих скоростях, – и так до черного экрана в самом конце[1]. Но какие молнии, заслуживающие названия самой жизни, сверкают в промежутке между этими смертями? Между двумя полюсами происходит творение, и оно подлинно лишь потому, что творится между двумя смертями, мнимой и реальной, и становится интенсивнее по мере того, как освещает этот зазор. Полотнища прошлого опускаются, а слои реальности поднимаются, и эти объятия представляют собой вспышки жизни: как раз то, что Рене называет «чувством» или «любовью» как ментальной функцией.

Рене постоянно утверждал, что его интересует именно церебральный механизм, ментальные функции, мыслительный процесс и что все это относится к подлинным элементам кино. Церебральный или интеллектуальный, но не отвлеченный кинематограф, ибо отчетливо видно, до какой степени чувство, аффект или страсть представляют собой подлинных персонажей мозга-мира. Вопрос скорее состоит в установлении того, в чем различие между классическим интеллектуальным кино, например у Эйзенштейна, и таковым же кино модернистским, например у Рене. Ибо уже Эйзенштейн отождествлял кино с мыслительным процессом в том виде, как он с необходимостью происходит в мозгу и «обволакивает» чувство или страсть. Интеллектуальное кино, согласно Эйзенштейну, является мозговым целым, объединяющим пафос и органичность. Декларации Рене можно сближать с заявлениями Эйзенштейна, когда речь идет о церебральном процессе как объекте и двигателе кино[2]. И все-таки нечто изменилось, и это

---

[1] Prédal, p. 22–23.

[2] Ср. сближение Рене с Эйзенштейном у Ишагпура, p. 190–191.

изменение, несомненно, соотносится с научным познанием мозга, но еще более – с нашими личными отношениями с мозгом. В результате интеллектуальное кино изменило свой характер не потому, что стало более конкретным (оно было таковым с самого начала), но в силу того, что одновременно изменились и наша концепция мозга, и наши отношения с мозгом. «Классическая» концепция мозга развертывалась по двум осям: с одной стороны, это интеграция и дифференциация, с другой – ассоциация по смежности или подобию. Первая ось – это закон концепта: он формирует движение, непрестанно интегрирующееся в некоем целом, чьи изменения оно выражает, – а также непрестанно дифференцирующееся по отношению к объектам, между которыми это движение возникает. Следовательно, эта интеграция-дифференциация определяет движение как движение концепта. Вторая ось – закон образа: подобие и смежность определяют способ перехода от одного образа к другому. Эти оси отгибаются по направлению друг к другу согласно принципу притяжения, чтобы достичь тождественности образа концепту: действительно, концепт как целое не может дифференцироваться, не экстериоризуясь в некоей последовательности ассоциированных между собой образов, а образы не могут ассоциироваться, не интериоризуясь в некоем концепте, в интегрирующем их целом. Отсюда возникает идеал Знания как гармоничной целостности, одушевляющей эту классическую репрезентацию. Даже сугубо открытый характер целого не опровергает эту модель; дело обстоит как раз наоборот, поскольку закадровое пространство свидетельствует об ассоциируемости, продлевающей и преодолевающей заданные образы, но выражающей также и изменчивое целое, которое интегрирует продолжаемые последовательности образов (два аспекта закадрового пространства). Мы видели, как Эйзенштейн, этакий кинематографический Гегель, представлял грандиозный синтез этой концепции: открытая спираль с ее свойствами несоизмеримости и притяжения. Сам Эйзенштейн не скрывал того, что мозговая модель одушевляет весь его синтез и превращает кино в церебральное искусство par excellence, во внутренний монолог мозга-мира: «форма монтажа служит для восстановления законов мыслительного процесса, каковой, в свою очередь, восстанавливает движущуюся реальность в процессе ее движения». И дело здесь в том, что мозг, по Эйзенштейну, является сразу и вертикальной организацией интеграции-дифференциации, и горизонтальной организацией ассоциации. Наши отношения с мозгом длительное время выстраивались по этим двум осям. Несомненно, Бергсон (который, наряду с Шопенгауэром, был одним из редких философов, выдвинувших новую концепцию мозга) ввел глубокий преобразующий элемент: теперь мозг стал лишь промежутком, пустотой, не чем иным, как пустым интервалом между возбуждением и реакцией. Но какой бы ни была важность такого открытия,

этот промежуток оставался подчиненным как воплотившемуся в нем интегрирующему целому, так и выходящим за его рамки ассоциациям[1]. Относительно лингвистики можно сказать, что она сохранила классическую модель мозга, как с точки зрения метафоры и метонимии (подобие –смежность), так и с точки зрения синтагмы и парадигмы (интеграция – дифференциация)[2].

Научное познание мозга претерпело эволюцию и общее перераспределение смысла. Все настолько усложнилось, что мы будем говорить даже не о разрыве, а, скорее о новых ориентациях, лишь в предельных случаях производящих впечатление разрыва с классическим образом. Однако, возможно, что в то же самое время изменились и наши отношения с мозгом, что привело к довершению картины разрыва с прежними отношениями независимо от какой бы то ни было науки. С одной стороны, органический процесс интеграции и дифференциации все больше отсылал к уровням относительных интериорности и экстериорности, а – через их посредство – и к абсолютным внешнему и внутреннему, находящимся в топологическом контакте: это было открытием топологического церебрального пространства, проходившего через относительные среды ради того, чтобы достичь соприсутствия некоего внутреннего, более глубокого, чем любая интериорная среда, и некоего внешнего, более отдаленного, нежели любая экстериорная среда[3]. С другой стороны, процесс ассоциации все сильнее сталкивался с купюрами в непрерывной сети мозга, так что повсюду находились микрощели, представлявшие собой не только пустоты, которые следовало преодолеть, но и алеаторные (случайные) механизмы, каждый раз включавшиеся в момент между посылкой и приемом ассоциативного сообщения: таким было обнаружение вероятностного или полуслучайного мозгового пространства, «неот-

---

[1] Бергсон, *ММ,* гл. III.

[2] Это хорошо заметно у Якобсона (*«Langage enfantin et aphasie»*. Ed. de Minuit), признававшего две оси и ставившего в привилегированное положение ось ассоциаций. Следует также изучить сохранение старой церебральной модели у Хомского. Для понимания кинематографа, очевидно, необходимо поставить следующий вопрос в рамках семиологии лингвистического типа: какая имплицитная мозговая модель лежит в основе отношений между кино и языком (langage), к примеру, у Кристиана Метца? Среди разработчиков подобной семиотики, на наш взгляд, более прочих осознавал эту проблему Франсуа Жост: его анализы предполагают *иную* церебральную модель, хотя, насколько нам известно, он не занимался этим вопросом впрямую.

[3] Жильбер Симондон анализировал эти проблемы: как процесс интеграции-дифференциации отсылает к относительной дистрибуции интериорных сред и экстериорной органики; как последняя, в свою очередь, отсылает «к абсолютным интериорности и экстериорности», проявляющимся в топологической структуре мозга (p. 260–265: «кора головного мозга не может быть адекватно представлена в Евклидовой геометрии»).

четливой системы»[1]. Возможно, именно в этих двух аспектах мы можем определить мозг как ацентрированную систему[2]. И, разумеется, наши отношения с мозгом изменились не под воздействием науки, а, возможно, произошло обратное, и вначале изменилось наше отношение к мозгу, а потом оно повело науку впотьмах. Психология много говорит о переживании отношений к телу, о переживаемом теле, но гораздо меньше – о переживаемом мозге. Наши переживаемые отношения с мозгом становятся все более хрупкими, все менее «Евклидовыми» и проходят ряд мелких церебральных смертей. Мозг становится не столько символом нашего мастерства и нашей решительности и способности к решению проблем, сколько нашей проблемой, болезнью или страстью. Мы не стремимся подражать Арто, но Арто переживал в мозгу и говорил о мозге то, что касается нас всех: «его антенны, обращенные к невидимому», он способен «много раз возобновлять воскресение из мертвых».

Мы больше не верим в целое, как в интериорность мысли, пусть даже открытую; мы верим в некую внешнюю силу, во внешнее, производящее в себе углубление, улавливающее нас и притягивающее наше внутреннее. Мы больше не верим и в ассоциации образов, даже наводящих мосты между пустотами; мы верим в разрывы, обретающие абсолютную ценность и подчиняющие себе всякую ассоциацию. И это не абстракция, а два аспекта, определяющие новый интеллектуальный кинематограф. Примеры этому можно обнаружить, в особенности, у Тешине и у Бенуа Жако. Обоих можно считать достигшими сенсомоторного крушения, на котором строится современное кино. Но их кино отличается от телесного, поскольку, на их взгляд (как и у Рене), прежде всего позами командует мозг. Мозг обрезает все внутренние ассоциации или обращает их в бегство; он призывает некое внешнее, расположенное за пределами какого бы то ни было экстериорного мира. У Тешине ассоциированные образы скользят и бегут по витринам, следуя потокам, до истоков которых должен доб-

---

[1] Сюда относится проблема синапсисов и передачи электрических или химических сигналов от нейрона к нейрону: ср.: Changeux Jean-Pierre. *«L'homme neuronal»*. Fayard, p. 108 sq. Самого открытия синапсисов оказалось достаточно для того, чтобы разбить идею непрерывной церебральной сети, ибо это открытие навязывало необходимость нередуцируемых точек или купюр. Но в случае с синапсисами, имеющими свойство передачи электричества, по нашему мнению, такие купюры или точки можно назвать «рациональными» (следуя математической аналогии). И напротив, в случае с химическими синапсисами точка является «иррациональной», а купюра имеет значение сама по себе и больше не принадлежит ни к одному из двух разделяемых ею множеств (действительно, в синапсической щели пузырьки ослабляют связи между дискретными множествами химических «передатчиков», или между «квантами»). Отсюда все возрастающая важность алеаторного или, скорее, полуалеаторного фактора в нейронной передаче информации. Этот аспект проблемы подчеркнул Стивен Роуз: *«Le cerveau conscient»*. Seuil, p. 84–89.

[2] Ср.: Rosenstiehl et Petitot. «Automate asocial et systèmes acentrés». *«Communications»*, no. 22, 1974.

раться персонаж, стремящийся к зовущему его внешнему, – но, возможно, он так его и не догонит (корабль из *«Барокко»*, затем *«Отель "Америк"»*)[1]. У Жако, напротив, функция буквальности образа (уплощение, избыточность и тавтологии) нарушает ассоциации, чтобы заменить их бесконечностью интерпретации, единственным пределом которой является абсолютное внешнее (*«Убийца-музыкант», «Дети застенка»*)[2]. В обоих случаях мы имеем дело с кино неопсихоаналитического типа: дайте мне какой-нибудь промах или неудавшееся действие, и я реконструирую мозг. Новый образ мозга определяется топологической структурой внешнего и внутреннего, равно как и случайным характером сцеплений или медиаций на каждом этапе.

Великим романом, соответствующим такому образу мозга, является *«Петербург»* Андрея Белого. Действие этого шедевра разворачивается в некоей ноосфере, где внутри мозга выдалбливается коридор ради сообщения с космической пустотой. Это роман оперирует уже не тотализацией, а приложением внутреннего к внешнему, – а это две стороны одной мембраны (бомба изнутри и снаружи, в животе и в доме). Он работает уже не сцеплением образов, а разрыванием на куски, которые непрестанно выстраиваются в новые цепи (демонические явления красного домино). Это отличительные признаки конструктивистского романа, «мозговая игра»[3]. Если Рене показался нам

---

[1] О бегстве ассоциаций, эффектах витрины и прозрачности, а также об усилиях главного героя, плывущего против течения, ср.: Téchiné, Entretiens avec Sainderichin et Tesson. *«Cahiers du cinéma»*, no. 333, mars 1981 : даже в этой перспективе декор имеет, не столько физическую, сколько церебральную функцию.

[2] Ср.: Entretien avec Jacques Fieschi. *«Cinématographe»*, no. 31, octobre 1977 : «Я считаю, что кино – это искусство словесности <...>. Моим намерением было буквализовать все, что наделено в фильме метафорической судьбой», например, трость, движущуюся по кругу в *«Детях застенка»*. Иными словами, «бесконечная интерпретация» достигается не через метафоры или даже сцепление ассоциаций, а, как мы увидим, через разрыв ассоциаций и новое их сцепление вокруг буквального образа. Именно такой метод позволяет произвести сближение между Жако и Кафкой; он дал возможность этому режиссеру превосходно экранизировать один эпизод из *«Америки»*. В истории кино первые фильмы, на создание которых натолкнул психоанализ, наоборот, работали с метафорами и ассоциациями.

[3] Белый Андрей, *«Петербург»* (а также послесловие Жоржа Нива, анализирующего концепцию «мозговой игры» у Белого). Мы заимствуем выражение «разрывание на куски, вновь выстраиваемые в цепь» (morcelage ré-enchaîné) у Реймона Рюйе, который пользуется им для характеристики знаменитых *марковских цепей*: последние отличаются сразу и от детерминированных цепочек, и от распределений наудачу, и имеют отношение к полуслучайным явлениям или к смесям зависимости и алеаторности (*«La genése des formes vivantes»*. Flammarion, ch. VII). Рюйе показывает, каким образом марковские цепи вмешиваются в жизнь, в язык, в общество, в историю и в литературу. В этом отношении пример Белого занимает особое положение. Говоря более обобщенно, только что получившие наше определение нейронные цепи с их синапсисами и иррациональными схемами, соответствуют математическим цепям Маркова: это «частично зависимые» последовательные потоки, полуслучайные сцепления, т. е. сцепления, выстраивающиеся заново. Мозг представляется нам особо достойным интерпретации в духе Маркова (между нейронным передатчиком и приемником происходят последовательные, но не независимые испускания сигналов).

сродни Белому, то это потому, что он превращает кино в мозговую игру par excellence : такова органико-космическая бомба из *«Провидения»*; такова фрагментация, достигаемая путем трансформации полотнищ прошлого в фильме *«Люблю тебя, люблю»*. Героя отсылают к некоей минуте из его прошлого, однако минута эта постоянно становится элементом цепочек в переменных последовательностях, испускаемых друг за другом. Или возьмем город, призрачный, как мир или как мозг, — им может быть Булонь или Петербург. Это пространство одновременно является и топологическим, и вероятностным. Вернемся к основному (с этой точки зрения) различию между классическим и современным кинематографом. Так называемое классическое кино прежде всего оперирует сцеплением образов и подчиняет купюры такому сцеплению. Пользуясь математической аналогией, купюры, разделяющие две серии образов, являются рациональными в том смысле, что они формируют то последний образ первой серии, то первый образ второй. Таков случай «наплыва» в различных его формах. Но даже когда имеется чисто оптическая купюра или ложное согласование, и то, и другое функционируют как обыкновенные лакуны, т. е. как все еще движущие пустоты, которые предстоит преодолеть выстроенным в цепь образам. Словом, рациональные купюры всегда обусловливают соизмеримые отношения между сериями образов и тем самым формируют ритмику и гармонию классического кино, в то же время интегрируя ассоциированные образы в постоянно открытую целостность. Следовательно, время в таких случаях бывает объектом косвенного отображения согласно соизмеримым отношениям и рациональным купюрам, организующим последовательность или сцепление образов-движений. Эта грандиозная концепция находит свою кульминацию в практике и теории Эйзенштейна[1]. И оказывается, что современное кино может сообщаться со старым, а дистанция между ними является

[1] Великий текст Эйзенштейна с комментарием к *«Броненосцу “Потемкину”»* не относится к практическому приложению теории; скорее, он представляет собой точку, в которой практика и теория отбрасывают и активизируют друг друга, обретая конкретное единство: «Неравнодушная природа». Собр. соч., т. 3, «Органика и пафос». Итак, этот текст подчеркивает два аспекта: необходимость соизмеримых отношений между целым и частями: $\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} \cdots = n$ (формула спирали); необходимость того, чтобы точки распределения были «рациональными» и соответствовали формуле, близкой к формуле золотого сечения, так что купюра или цезура должны быть окончанием одной части или началом другой, в зависимости от того, «от какого из двух концов фильма мы следуем» ($n = 0{,}618$). Мы сохраняем здесь лишь наиболее абстрактный аспект комментария Эйзенштейна, который тем не менее, имеет смысл лишь в силу своей весьма конкретной трактовки в образах *«Броненосца “Потемкина”»*. Практика же ложных согласований в позднейших фильмах, например в *«Иване Грозном»*, не ставит эту структуру под сомнение.

весьма относительной. Во всяком случае, современное кино получает идеальное определение через «опрокидывание», в результате коего образ выдергивается из цепочки, а купюра начинает иметь смысл сама по себе. Купюра, или зазор между двумя сериями образов, больше не принадлежит ни к одной, ни к другой серии: она является эквивалентом так называемой иррациональной купюры, обусловливающей несоизмеримые отношения между образами. Стало быть, это уже не лакуна, это не тот случай, когда предполагается, что ассоциированные образы должны ее преодолеть; образы, разумеется, не «вытягиваются» наудачу, но теперь новые выстраивания в цепь подчиняются купюрам, тогда как прежде купюры подчинялись сцеплениям. Пример этому – фильм *«Люблю тебя, люблю»*, когда происходит возвращение к одному и тому же образу, но тот каждый раз берется в новой серии. В предельном случае, рациональные купюры исчезают, а остаются лишь иррациональные. Следовательно, уже не существует метафорических или метонимических ассоциаций, их сменило новое выстраивание в цепь вокруг образа, взятого в буквальном значении; не существует и сцепления ассоциированных образов, есть лишь новое выстраивание в цепь самостоятельных образов. Теперь образы следуют не один за другим, а «один *плюс* другой», и каждый план декадрируется по отношению к кадрированию следующего плана[1]. Мы видели подробности этого процесса на материале метода Годара, основанного на интервалах, то есть более обобщенно, это дробление на куски, вновь выстраиваемые в цепь, каким мы его обнаруживаем у Брессона и Рене, у Жако и Тешине. Это прямо-таки новая ритмика, серийный или атональный кинематограф, новая концепция монтажа. В таких случаях купюра может появляться и проявляться ради самой себя, в виде черного экрана, белого экрана и производных от них: так, грандиозный синий образ ночи, где с переменной скоростью и изменчивым распределением порхают перышки или какие-то частицы, непрестанно повторяется в фильме Рене *«Любовь до смерти»*. С одной стороны, кинематографический образ становится непосредственным представлением времени в соответствии с несоизмеримыми отношениями и иррациональными купюрами. С другой же стороны, этот образ-время вкладывает мысль в отношения

[1] Жан-Пьер Бамберже по поводу фильма Годара *«Спасайся, кто может»* писал: «В кадрировании присутствуют различные моменты съемки; съемка одного плана и есть кадрирование, съемка же другого плана – это декадрирование одного плана по отношению к кадрированию плана следующего, а монтаж – это окончательное рекадрирование. <...> Кадрирование теперь служит не для *определения пространства*, а для запечатления времени» (*«Либерасьон»*, 8 ноября 1980 г.).

с немыслимым, несказанным, необъяснимым, нерешаемым, несоизмеримым. Внешнее или изнанка образов заменили собой целое, в то время как зазор, или купюра, заменил ассоциацию.

Даже абстрактное или «эйдетическое» кино свидетельствует об аналогичной эволюции. Согласно грубой периодизации, первой его эпохой была эпоха геометрических фигур, берущихся на пересечении двух осей – вертикальной, имеющей отношение к интеграции и дифференциации их интеллигибельных элементов, и горизонтальной, имеющей отношение к их сцеплениям и преобразованиям в материи-движении. Тем самым фигуру от одной оси до другой одушевляет могущественная органическая жизнь; она придает ей то линейное «напряжение», напоминающее Кандинского (*«Диагональная симфония»* Эггелинга), то точечное расширение, более близкое к Паулю Клее (*«Ритм-23»* Рихтера). Во второй период линия и точка освобождаются от фигуры, в то время как жизнь освобождается от осей органической репрезентации: могущество перешло к неорганической жизни, то вычерчивающей прямо на пленке непрерывные арабески, из которых с помощью точек-купюр вытягиваются образы, – то порождающей образы, вызывая мерцание точек в пустоте темной пленки. Такова «бескамерная анимация» Мак-Ларена, имеющая в виду новые отношения к звуку, например в фильме *«Begone dull Care»*, или в фильме *«Рабочий эксперимент по анимации звука»*, или же в фильме *«Пустота»*. Но даже если эти элементы сами по себе играли громадную роль, третья эпоха наступила, когда черный или белый экран стали восприниматься как внешнее по отношению ко всем образам, когда мерцание умножило количество зазоров как иррациональных купюр (*«Мерцание»* Тони Конрада), когда метод замкнутых циклов стал оперировать выстраиванием кусков в цепь заново (*«Пленка, поднимающаяся на поверхность очищаемого сливочного масла»* Джорджа Лэндоу). В итоге получается, что пленка, регистрирующая процесс киносъемки, безусловно проецирует и церебральный процесс. Мерцающий мозг, повторно выстраивающий в цепь дробные куски или совершающий циклические процессы, – это и есть кинематограф. В этом смысле весьма далеко продвинулся буквализм, и после геометрической эпохи и эпохи «обтесывания» он возвестил о наступлении эры кино, совершающего экспансию не только без камеры, но еще и без экрана и пленки. Экраном может служить все – и тело протагониста, и даже тела зрителей; все может заменить пленку в виртуальном фильме, действие которого теперь происходит разве что в голове, под закрытыми веками, когда источники звука включаются в зале по мере необходимости. Что это – колыхание церебральной смерти или же новый мозг, служащий сразу и экраном, и пленкой, и ка-

мерой, а также каждый раз являющийся мембраной между внешним и внутренним?[1]

Словом, тремя церебральными составляющими кино служат точка-купюра, новое сцепление дробных кусков, белый или черный экран. Если купюра уже не принадлежит ни к одной из двух серий обусловливаемых ею образов, то новое сцепление дробных кусков может иметь место лишь по ту или иную ее сторону. Если же она увеличивается и поглощает все образы, то становится самим экраном, будучи контактом, не зависящим от дистанции, соприсутствием или использованием черного и белого, негатива и позитива, лицевой стороны и изнанки, полноты и пустоты, прошлого и будущего, мозга и космоса, внутреннего и внешнего. Три аспекта – топологический, вероятностный и иррациональный – составляют новый образ, в котором выступает мысль. Каждый легко сделает для себя выводы об остальных образах, сформировав их циркуляцию – ноосферу.

3

Рене и Штрауб, несомненно, являются крупнейшими политическими режиссерами в современном кино Запада. Но, как ни странно, не изза особого внимания к образу народа, а в силу того, что они умеют показывать, как народ выступает в роли недостающего звена. Так поступает Рене в фильме *«Война окончена»*, в котором мы так и не поймем, где же настоящий испанский народ – в одряхлевшем центральном комитете, на стороне молодых террористов, или же его олицетворение – это усталый активист? А где немецкий народ в фильме Штрауба *«Непримирившиеся»*, да и можно ли вообще говорить о его существовании в этой стране, где не удалась ни одна революция, а сам он сложился при Бисмарке и Гитлере, чтобы вскоре опять разделиться? Вот первое существенное различие между классическим и современным кинематографом. Ибо в классическом кино народ присутствует, даже угнетенный, обманутый и порабощенный, даже сле-

---

[1] Наш анализ слишком краток, и мы можем указать лишь некоторые библиографические координаты: 1. О первых двух эпохах, Mitry Jean, *«Le cinéma expérimental»*, Seghers, ch. V, X ; 2. О более недавнем периоде, Noguez Dominique. *«Eloge du cinéma expérimental»*, Centre Georges-Pompidou (где читатель найдет особенно важные очерки о Мак-Ларене как предшественнике американского андерграунда и о самом андерграунде); *«Trente ans de cinéma expérimental en France»*. Arcef (особенно о буквализме, о «расширенном кино» и Морисе Леметре); *«Une renaissance du cinéma»*. Klinksieck. Ср. уже цитированную статью Бертетто «L'éidétique et le cérémonial». О методе мерцания и циклическом методе в американском андерграунде ср.: Sitney P.A. «Le film structurel», в: *«Cinéma, théorie, lectures»*.

пой или несознательный. Можно привести примеры из советского кино: народ присутствует уже у Эйзенштейна, показывающего, каким образом он совершает качественный скачок, в фильме *«Генеральная линия»*, превращающего его в *«Иване Грозном»* в выдвинутое острие, за которое держится царь; у Пудовкина каждый раз путь к осознанию способствует тому, что народ всегда наделяется виртуальным существованием в процессе актуализации; что же касается Вертова и Довженко, то для них характерны две разновидности одного и того же унанимизма, помещающего разные народы в одно и то же горнило, порождающее будущее. Но унанимизм определяет и политический характер американского кино, как довоенного, так и военных лет: здесь мы видим не перипетии классовой борьбы и не столкновение идеологий, а экономический кризис, бои с моральными предрассудками, барышниками и демагогами, знаменующие собой осознание народом самого себя как в безднах своего несчастья, так и на вершинах своих упований (унанимизм Кинга Видора, Капры или Форда, ибо эта проблема присуща как вестерну, так и социальной драме, причем оба изображают народ как посреди испытаний, так и в моменты, когда он «берет себя в руки» или обретает себя)[1]. В американском и советском кино народ присутствует изначально, и он является сначала реальным, а потом уже актуальным; кроме того, – идеальным, но не абстрактным. Отсюда возникает вера в то, что кинематограф как искусство масс может стать революционным или демократическим искусством par excellence и превратить массы в подлинный субъект. Однако такую веру подорвало множество факторов: это и приход к власти гитлеризма, сделавшего предметом кино уже не ставшие субъектом, а порабощенные массы; это и сталинизм, заменивший унанимизм народов тираническим единством одной партии; это и распад американского народа, переставшего считать себя плавильным тиглем проходящих сквозь него народов, равно как и зародышем некоего грядущего народа (даже в неовестерне, и прежде всего именно в нем проявился этот распад). Словом, если и существует какое-то современное политическое кино, то основа его такова: народа уже нет или еще нет... *народа нет*.

Несомненно, эта истина имела значение также для Западной Европы, но открывавшие ее авторы были редки, поскольку она была прикрыта механизмами власти и мажоритарными системами. Зато она прогремела в Третьем мире, где угнетенные и эксплуатируемые нации оставались на уровне вечных меньшинств и в состоянии кризиса коллективной самоидентификации. Третий мир и меньшинства породили авторов, оказавшихся в состоянии сказать в отношении своей

---

[1] К примеру, о демократии, общественных интересах и необходимости «вождя» в творчестве Кинга Видора ср.: *«Positif»*, no. 163, novembre 1974 (статьи Мишеля Симана и Майкла Генри).

нации и собственной личной ситуации в этой нации: вот народа-то и нет. Первыми открыто об этом объявили Кафка и Клее. Первый писал, что второстепенные литературы «у малых наций» должны восполнять «зачастую пассивное и всегда стремящееся к распаду национальное сознание»; второй утверждал, что для того, чтобы живописи объединить все части «великого произведения», ей необходима «самая могущественная сила», народ, а того пока еще нет[1]. Это тем более касается кинематографа как массового искусства. Зачастую режиссер из Третьего мира работает для безграмотной публики, воспитанной на американских, египетских или индийских сериалах либо фильмах о каратэ, и это необходимая ступенька – обрабатывать надо именно эту материю, чтобы извлекать из нее элементы народа, которого пока нет (Лино Брокка). Порою же режиссер, принадлежащий к нацменьшинству, оказывается в тупике, описанном Кафкой: в итоге – невозможность «писать», невозможность писать на господствующем языке, невозможность писать иначе (Пьер Перро попадает в эту ситуацию в *«Стране без здравого смысла»*: невозможность не говорить, невозможность говорить иначе, нежели по-английски, невозможность говорить по-английски, невозможность устроиться во Франции, чтобы говорить по-французски...), и через это состояние кризиса также надо пройти, и его необходимо разрешить. Этот «протокол» о народе, которого нет, представляет собой не отречение от политического кино, а, наоборот, новую основу, на которой оно отныне будет базироваться в Третьем мире и у нацменьшинств. Необходимо, чтобы искусство, и в особенности – кино, принимало участие в решении этих задач: не обращаться к предполагаемому народу, который уже присутствует, а вносить вклад в формирование народа. В тот момент, когда хозяева и колонизаторы заявляют: «народа здесь никогда не было», сам народ, которого нет, представляет собой будущее; он выдумывает себя – в трущобах и лагерях, в гетто, в новых условиях борьбы, в которые должно вносить вклад искусство, с необходимостью политическое.

Второе существенное различие между классическим и современным политическим кино касается отношений между политическим и частным. Кафка утверждал, что «крупные» литературы всегда сохраняют границу между политическим и частным, какой бы размытой та ни была, – а вот в малых литературах частное дело немедленно становится полити-

---

[1] Ср.: Кафка. *«Дневник»*, 25 декабря 1911 г. (а также письмо к Броду (июнь 1921 г.); Клее. *«Théorie de l'art moderne»*, Médiations, p. 33. («Мы обрели части, но еще не все множество. И этой последней силы нам недостает. И это – из-за отсутствия народа, являющегося нашим носителем. Мы ищем народную поддержку; в Баухаусе мы начали работать с сообществом, которому собираемся дать все, что у нас есть. Большего мы сделать не смогли».) Кармело Бене также сказал: «Я делаю народный театр. В смысле – этнический. Но вот народа-то в нем и нет» (*«Dramaturgie»*, p. 113).

ческим и «влечет за собой жизненный или смертный приговор». И действительно, в больших нациях семья, супружеская чета и индивид занимаются личными делами, хотя бы даже такие дела ясно и четко выражали социальные противоречия и проблемы или же были их непосредственными последствиями. Итак, частный элемент может заменять осознание, в той мере, в какой он доходит до оснований чего-либо или же обнаруживает выражаемый им «объект». В этом смысле классическое кино непрестанно поддерживало существование такой границы, которая отмечала корреляцию между политическим и частным и – посредством осознания – позволяла переходить от одной общественной силы к другой, от одной политической позиции к другой: героиня фильма Пудовкина *«Мать»* обнаруживает настоящий объект, с которым ведет битву ее сын, и принимает от него эстафету; а в фильме Форда *«Гроздья гнева»* до определенного момента ясно видит ситуацию мать, а когда условия меняются, эстафету у нее подхватывает сын. В современном политическом кинематографе дела обстоят иначе, ибо в нем не осталось границ, обеспечивавших хотя бы минимум дистанции или же эволюции: частное дело сливается с непосредственно-социальным или с политическим. В фильме Гюнея *«Йол»* семейные кланы формируют сеть коалиций, ткань отношений настолько тесных, что один из персонажей обязан жениться на жене собственного умершего брата, а другой – отправиться на поиски собственной виновной жены, сквозь снежную пустыню, чтобы подвергнуть ее наказанию; а в *«Стаде»*, как и в фильме *«Йол»*, наиболее прогрессивный герой заранее приговорен к смерти. Нам скажут, что тут речь идет об архаических пастушеских семьях. Но ведь в счет в них как раз идет уже не «генеральная линия», т. е. не эволюция Старого и Нового, и не революция, совершающая скачок от одного к другому. Скорее, как в южноамериканском кино, мы видим подстановку нового под старое или же их взаимопроникновение, из-за которого «получается нелепость», принимающая «форму аберрации»[1]. Корреляцию политического и частного заменяет доходящее до абсурда сосуществование весьма разнообразных социальных этапов. Именно так в творчестве Глаубера Роша́ мифы о народе, пророчествах и бандитизме являются архаической изнанкой капиталистического насилия, как если бы народ вывернулся наизнанку и, имея потребность чему-либо поклоняться, направил свое удвоенное буйство против самого себя, сам от этого страдая (*«Черный Бог и белый дьявол»*). Престиж осознания упал – из-за того ли, что оно творится в воздухе, как у интеллектуалов, – или потому, что оно притаилось в каком-то «дупле», как у Антонио дес Мортеса, который только и способен, что уловить соположение разных типов насилия и продолжение одного из них в другом.

---

[1] Роберто Шварц (Schwarz) и его определение «тропикализма». *«Temps modernes»*, no. 288, juillet 1970.

В таком случае что остается? Остается самое великое «агитационное» кино из всех когда-либо существовавших: агитация теперь не проистекает от осознания, а состоит в *погружении всего в транс*: народа, его хозяев, самой камеры, – в доведении всего до аберрации, чтобы служить проводником различных видов насилия, а также чтобы личные дела сделать политическими, а политические – личными (*«Транс земли»*). Отсюда возникает весьма важный аспект критики мифа у Роша́: не анализ мифа с целью обнаружить его архаический смысл или древнюю структуру, но соотнесение архаического мифа с импульсами, характерными для в высшей степени современного общества: с голодом, с жаждой, с сексуальностью, с властью, со смертью, с религиозными культами. В творчестве Брокка мы обнаружим под оболочкой мифа присущую Азии непосредственность грубых импульсов и социального насилия, ибо первая настолько же не «натуральна», насколько второе не «культурно»[1]. Извлечение из мифа действительно пережитого, обозначающего в то же время невозможность жить, может происходить и иными способами, но оно все же непрестанно создает новый объект политического кино: погружение в транс, переживание кризиса. У Пьера Перро речь, разумеется, идет о состоянии кризиса, а не транса, то есть не столько о грубых импульсах, сколько об упорных поисках. Тем не менее блуждания в поисках французских предков (*«Дневное королевство», «Страна без здравого смысла», «Приезжал в Бретань квебекец»*), под оболочкой мифа о происхождении, в свою очередь, свидетельствуют об отсутствии границы между частным и политическим, – но также и о невозможности жить в таких условиях для уроженца колонии, который – куда ни ткнется – попадает в тупик[2]. Все происходит так, как если бы современное политическое кино, в отличие от классического кинематографа, складывалось уже не вокруг возможности эволюции и революции, а вокруг невозможностей, в духе Кафки: *нестерпимое*. Западные режиссеры не смогли уберечься от этого тупика, поскольку они не пожелали изображать народ из папье-маше и делать образы революционеров бумажными: именно благодаря этому условию Комолли становится настоящим политическим режиссером, когда берет в качестве объекта двойную невозможность: и образовать группу, *и* не образовать группу, «невозможность скрыться в группе и невозможность этим удовлетвориться» (*«Красная тень»*)[3].

---

[1] О Лино Брокка, о том, как он использует мифы, и о его кинематографе импульсов ср.: *«Cinématographe»*, no. 77, avril 1982 (в особенности статья Жака Фьески «Violences»).

[2] О критике мифа у Перро ср.: G a u t h i e r G u y, «Une écriture du réel», а также T r u d e l Suzanne, «La quête du royaume, trois hommes, trois paroles, un langage», в: *«Ecritures de Pierre Perrault»*, Edilig. Сюзанна Трюдель различает три тупика: генеалогический, этнический и политический (p. 63).

[3] Jean-Louis Comolli, entretien, *«Cahiers du cinéma»*, no. 333, mars 1982.

Если народа нет, если больше нет ни сознательности, ни эволюции, ни революции, то становится невозможной сама схема переворота. Уже никогда не будет завоевания власти ни пролетариатом, ни единым или объединенным народом. Лучшие режиссеры Третьего мира некоторое время еще могли верить в противоположное: таковы геваризм Роша́, насеризм Шахина, блэк-пауэризм негритянского кино США. Но именно в силу этого аспекта упомянутые режиссеры все еще причастны классической концепции, ибо переход от нее к новой всегда медлителен, неощутим, и его невозможно четко отследить. Отходная сознательности прозвучала как раз из-за того, что теперь сознательность стала принадлежать не одному, а обязательно нескольким народам; всегда оставалось бесконечное множество народов, которые следовало объединить или, скорее, учитывая изменение проблемы, объединять не следовало. Именно благодаря этому кинематограф Третьего мира стал кинематографом нацменьшинств, ведь народ только и существует что в состоянии меньшинства: потому-то его и нет. И как раз в меньшинствах частные дела сразу же становятся политическими. Слияние или всеобщее объединение народов не состоялось, – и после этого современное политическое кино, боясь обернувшейся против народа тирании, в которую это слияние превратилось, сложилось вокруг такой фрагментированности и взрыва национальных осколков. Вот его третья отличительная черта. В начале 80-х годов негритянское кино США возвращается к показу жизни в гетто и «по сю сторону» сознательности, а также, вместо того чтобы заменить отрицательный образ афроамериканца положительным, приумножает типы и «характеры», каждый раз создавая или воссоздавая лишь небольшую часть образа, соответствующего уже не сцеплению действий, а отрывочным состояниям эмоций или импульсов, которые выражаются в чистом в*и*дении или звуке: особый характер негритянского кино́ теперь определяется новой формой, «борьбой, которая должна опираться на сами средства борьбы» (Чарльз Бернетт, Роберт Гарднер, Хайле Герима, Чарльз Лэйн)[1]. Иной способ – метод композиции арабского режиссера Шахина: в фильме *«Александрия, почему?»* перемешаны несколько сюжетных линий, заявленных автором в самом начале, – причем одна из них центральная (история мальчика), а другие следуют до точки пересечения с ней; в фильме же *«Память»* главной линии уже нет, и сюжет движется по многочисленным нитям, чтобы привести к сердечному приступу у автора, звучащему как его суд над собой и приговор самому себе, – это своего рода *«Почему я?»*, но артерии внутреннего при этом находятся в непосредственном контакте с линиями внешнего. В творчестве Шахина вопрос «почему?» наделя-

[1] Lardeau Yann. «Cinéma des racines, histoires du ghetto». *«Cahiers du cinéma»*, no. 340, octobre 1982.

ется чисто кинематографическим смыслом, аналогично годаровскому «как?». «Почему» — это вопрос из внутреннего, принадлежащий личному «я», ибо если народа нет, если он распадается на меньшинства, то прежде всего народ — это я, я — народ моих атомов (как говорил Кармело Бене), я — народ моих артерий (как сказал бы Шахин), — Герима же, в свою очередь, утверждал, что если и существует какое-то множество негритянских «движений», то каждый режиссер сам по себе является таким движением. Но почему? Это также и вопрос извне, вопрос мира, выдумывающего себя при собственном отсутствии, — мира, у которого есть шанс выдумать себя, поставив личному «я» тот же вопрос, какой личное «я» обращало к миру: Александрия — я, я — Александрия. Масса фильмов Третьего мира обращается к памяти — имплицитно, но порою — даже в своих названиях, таких, как *«Ради продолжения мира»* Перро, *«Память»* Шахина, *«Живительная память»* Хлейфи. И это не психологическая память как способность воскрешать воспоминания, равно как даже не коллективная память, т. е. не память существующего народа. Это — как мы уже видели — странная способность ставить в непосредственный контакт внешнее и внутреннее, народное дело и частные дела, отсутствующий народ и недостающее «я», мембрана, двойственное становление. Кафка писал об этом могуществе, каким наделяется память у малых наций: «Память малой нации не короче памяти нации крупной; стало быть, она больше роется в глубинах наличествующего материала». В глубинном и отдаленном измерении она компенсирует то, чего ей недостает в протяженности. Она не превосходит память большой нации ни в психологичности, ни по коллективизму, ибо «в малой стране» каждый получает в наследство лишь выпадающую ему долю, и ничего, кроме этой доли, у него нет, даже если он об этом не знает или даже если он ее не хранит. Сообщение между миром и «я» в разделенном на частицы мире и в расколотом «я» не прекращается. Получается, что вся память мира будто навязывает себя каждому угнетенному народу, а вся память «я» поставлена на карту в некоем органическом кризисе. Артерии народа, к которому я принадлежу, — или же народ моих артерий...

И все же разве это «я» — не «я» интеллектуала из Третьего мира; не портрет ли это такого интеллектуала, который должен порвать с состоянием колониальной зависимости, но может сделать это лишь перейдя на сторону колонизаторов, пусть даже эстетически, через художественные влияния, как Роша и Шахин? Кафка указал иной путь, узкую тропинку, с обеих сторон граничащую с риском: как раз потому, что «большие таланты» или индивидуальности высшего порядка отнюдь не изобилуют в малых литературах, автор не в состоянии производить индивидуальные высказывания, которые напоминали бы выдуманные истории; но также именно оттого, что народа нет, автор в состоянии производить высказывания, которые уже являются коллективными

и напоминают зародыши какого-то грядущего народа, и политический смысл таких высказываний прям и непреложен. Автор может быть на обочине своей более или менее безграмотной общины или находиться от нее поодаль; – с тем большим основанием он выражает некие потенциальные силы и – даже будучи в одиночестве – способен стать настоящим коллективным агентом, коллективным ферментом, чем-то вроде катализатора. Высказывание Кафки о литературе в еще большей степени верно для кинематографа, поскольку он сам собой объединяет коллективные судьбы. И в конечном счете именно это служит определяющим признаком современного политического кино. Кинорежиссер видит перед собой дважды колонизованный с точки зрения культуры народ: он колонизован россказнями, пришедшими из других стран, но также и собственными мифами, превратившимися в безличные сущности на службе у колонизаторов. Стало быть, режиссер не должен становиться этнологом своего народа, а также и сам выдумывать какую-то частную историю, – ибо всякий личный вымысел, как и любой безличный миф, находится на стороне «хозяев». Именно поэтому мы видим, как Руш разрушает мифы изнутри, а Перро изобличает все сорта вымысла, какие может придумать режиссер. Режиссеру остается возможность найти себе «заступников», т. е. взять реальных, а не вымышленных персонажей, но поместить их в такое состояние, где бы они занялись сочинением «вымысла», «легенд», «баек». Автор делает шаг в сторону персонажей, но и персонажи делают шаг по направлению к автору: двоякое становление. Фантазирование – это не безличный миф, но это и не личный вымысел: это слово в действии, действие речи, с помощью которого персонаж непрестанно пересекает границу, которая могла бы отделять его личное дело от политики, и *сам производит коллективные высказывания*.

Даней заметил, что африканский кинематограф (впрочем, это касается всего Третьего мира), в противоположность западным представлениям о нём, является не танцующим, а говорящим кинематографом, в котором слова производят воздействие. Именно в силу этого ему удается избегать как вымысла, так и этнологии. Так, в фильме *«Седдо»* Сембен Усман находит игру воображения, служащую опорой для живой речи, наделяющей выдумку свободой и способствующей циркуляции этой выдумки, благодаря чему та обретает смысл коллективного высказывания, противостоящего мифам исламских колонизаторов[1]. Разве не те же самые операции проделывал уже Роша с мифами Бразилии? Его критика изнутри стремилась, прежде всего, разглядеть под оболочкой мифа актуально пережитое, которое было бы нестерпимым, несносным, невозможностью жить в «этом» обществе

---

[1] Ср.: Daney Serge. *«La rampe»*. Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 118–123 (в особенности, о персонаже, выступающем в роли рассказчика).

в наше время (*«Черный Бог и белый дьявол», «Земля в трансе»*); впоследствии же речь зашла о том, чтобы извлечь из нестерпимого речевой акт о том, о чем невозможно заставить умолкнуть, – акт игры воображения, каковое было бы не возвращением к мифу, но производством коллективных высказываний, способным возвысить нищету до уровня странной позитивности, изобретения народа (*«Антонио дас Мортес», «Семиголовый лев», «Отсеченные головы»*)[1]. Транс и погружение в него являются чем-то переходным, промежуточным или же становлением: именно он делает возможным акт речи – вопреки идеологии колонизаторов, мифам колонизованных и разглагольствованиям интеллектуалов. Режиссер повергает в транс части народа, чтобы внести свой вклад в изобретение собственного народа, который только и может составить целое. У Роша́ части еще не по-настоящему реальны, – они рекомпонируются (а у Усмана Сембена они восстанавливаются в отрезке истории до самого XVII в.). На другом же конце Америки Перро обращается к реальным персонажам, к своим «заступникам» ради того, чтобы предотвратить всякую выдумку, но также и ради проведения мифокритики. Действуя с помощью погружения в кризис, Перро высвобождает воздействие речи, сопряженной с выдумкой, то генерирующей действие (вновь изобретенная ловля морских свинок в фильме *«Ради продолжения мира»*), то воспринимающей в качестве объекта саму себя (поиски предков в *«Дневном королевстве»*), то влекущей за собой симуляцию творчества (охота на североамериканского лося в фильме *«Светозарный зверь»*), – но всегда таким образом, что выдумка сама по себе становится памятью, а память – выдумыванием какого-то народа. Возможно, кульминацией всего этого является фильм *«Земля без деревьев»*, где объединены все средства, – а может быть, наоборот, *«Страна без здравого смысла»*, где средства разрежены (ибо здесь реальный персонаж находится в абсолютном одиночестве, он ведь даже не квебекец, а представитель крошечного франкофонного меньшинства в англоязычной стране, и когда он перелетает из Виннипега в Париж, то успешно выдумывает свое квебекское происхождение, чтобы иметь возможность высказаться от имени некоей общины)[2]. Речь идет не о мифе какого-то канувшего в Лету народа, а о выдумках народа грядущего. Речевому акту необхо-

---

[1] О критике мифа и эволюции творчества Роша́ ср.: Amengual Barthélemy. *«Le cinéma nôvo brésilien. Etudes cinématographiques»*, II (p. 57: «встречный миф аналогично выражению “встречный огонь”»).

[2] *«Ecritures de Pierre Perrault»*: о реальных персонажах и о речевом акте как игре воображения, «выдумке на месте преступления», ср. беседу Рене Алльо с Пьером Перро (по поводу *«Светозарного зверя»* Перро сказал: «Недавно я обнаружил край, о существовании которого никто даже не подозревает. <...> Он кажется безмолвным, но здесь все становится легендой сразу же после того, как люди догадываются об этом поговорить».

димо превратиться в иностранный язык в пределах господствующего языка как раз для того, чтобы выразить невозможность жизни под чужой властью. И именно реальный персонаж покидает свое частное, а режиссер – абстрактное состояние, ради того, чтобы сформировать на двоих (или на нескольких) высказывания Квебека, о Квебеке, об Америке, о Бретани и Париже (несобственно-прямая речь). А вот у Жана Руша, в Африке, транс героев фильма *«Безумные господа»* продолжается в двойном становлении, посредством которого реальные персонажи меняются, предаваясь выдумке, но меняется и сам автор, задавший себе реальных персонажей. Нам возразят, что Жана Руша вряд ли можно счесть режиссером из Третьего мира, – но ведь никто не сделал больше него, чтобы убежать от Запада, да и от самого себя, чтобы порвать с этнологическим кино и сказать *«Я – негр»*, и это при том, что негры сегодня убедительно играют роли американцев или коренных парижан. Речевой акт – словно бы многоголовое существо, принимающее и выражающее части некоего грядущего народа, например, в форме несобственно-прямой речи Африки о самой себе, об Америке или же о Париже. Целью кинематографа стран Третьего мира обычно является: посредством транса или кризиса сформировать схему взаимодействия, по которой должны объединиться уже существующие части, способные на коллективные высказывания – и это будет предвосхищение народа, которого еще нет (и, как говорил Клее, «большего нам не дано»).

Глава IX
Компоненты образа

1

Анализируя огромную разницу между звуковым и немым кино, часто упоминали о сопротивлении появлению звука. Однако не менее убедительно доказывали и то, что немое кино с нетерпением ожидало прихода звука и уже его предвосхищало: немое кино было не немым, а лишь «молчаливым», как называл его Митри, или еще «глухим», как писал Мишель Шьон. Утверждали, что звуковое кино утратило универсальный язык и всемогущество монтажа, – приобрело же оно, согласно Митри, непрерывность при переходе от момента к моменту, от места к месту. Но если мы сравним компоненты «немого» образа и звукового, то заметим и другое различие. Немой образ составляется из видимого образа и титров, которые прочитываются (вторая функция зрения). Среди прочих элементов титры включают речевые акты. Последние письменно фиксировались и в форме косвенной речи (так, фраза «Сейчас я тебя убью» передавалась в форме «Он говорит, что сейчас он его убьет», наделялись абстрактной универсальностью и выражали некий порядок. А вот видимый образ сохранял и развивал нечто естественное, выражая природную сторону предметов и людей. Анализируя *«Табу»* Мурнау (1931), Луи Одибер приходит к выводу, что этот немой фильм, снятый уже после наступления эры звукового кино, можно считать доказательством первичности немого кино: дело в том, что в силу своей изначальной глубины визуальный образ отсылает к невинной физической природе, непосредственно к жизни, у которой нет потребности в языке, тогда как в титрах или надписях проявляются закон, запреты, традиционный порядок, а они взрывают эту невинность, как в произведениях Руссо[1].

Нам возразят, что это распределение тесно связано с экзотическим сюжетом *«Табу»*. Но этого невозможно утверждать с уверенностью. Немое кино непрестанно показывало цивилизацию, город, квартиры, предметы обихода, искусство и культ, всевозможные ар-

---

[1] Audibert Louis. «L'ombre du son». *«Cinématographe»*, no. 48, juillet 1979, p. 5–6. Этот журнал посвятил проблемам немого и звукового кино два важных номера, 47 и 48.

тефакты. Но при этом оно придавало им своего рода естественность, в которой и кроется тайна и прелесть немого образа[1]. Даже грандиозным декорациям как таковым свойственна какая-то естественность. Даже лица начинают выглядеть как феномены природы (замечание Базена по поводу *«Страстей Жанны д'Арк»*). Визуальный образ демонстрирует структуру общества, сложившуюся в нем ситуацию, наличествующие в нем «места» и функции, действия и реакции индивидов, словом — форму и содержание. И, разумеется, он настолько «стискивает» речевые акты, что может показать нам и жалобы бедняков, и крики бунтовщиков. Он показывает условия речевого акта, его непосредственные следствия и даже его фонацию. Но он досягает и до природы того или иного общества, до социальной физики действий и реакций, даже до физики речи. Эйзенштейн утверждал, что у Гриффита бедняки и богачи являются таковыми от природы. Но и сам Эйзенштейн сохраняет тождественность общества или истории Природе, с той лишь оговоркой, что это тождество теперь становится диалектическим и проходит через преобразование естественной сущности человека и антропной сущности неравнодушной Природы (отсюда, как мы уже видели, другая концепция монтажа)[2]. Словом, в обобщенно взятом немом кино визуальный образ является чем-то вроде натуралистичного, в той мере, в какой мы понимаем естественную суть человека в Истории или же в обществе, — тогда как другой элемент, другой план, отличающийся как от истории, так и от природы, переходит в безусловно письменный, т. е. читаемый дискурс, а также в стиль косвенной речи[3]. Коль скоро это так, немому кино полагается максимально тесно связывать видимый образ с образом читаемым — будь то ради формирования подлинных блоков с титрами, в духе Вертова или Эйзенштейна, или же ради ввода в визуальное особо важных письменных элементов (как в *«Табу»* — писаных законов и посланий, — или же у Китона в *«Нашем гостеприимстве»* мстящий отец видит над головой дочери взятый в рамку девиз «Возлюби ближнего своего, как самого себя»...),

[1] Trosa Sylvie, no. 47, p. 14—15: в немом образе содержалась некая самостоятельная «материальность», наполнявшая его смыслом. По мнению Троза, Л'Эрбье был одним из тех режиссеров немого кино, которые больше всего потеряли от изобретения звука, несмотря на его любовь к литературе: «визуальные конструкции», тайной которых он владел, «приравнивая субстанции к выражению», а природу — к культуре, потеряли много из своих функций.

[2] На советском конгрессе 1935 г. сталинисты выступали от имени звукового кино, ставя в упрек Эйзенштейну среди прочих оснований смешение Истории с Природой.

[3] Ср. вводимое Бенвенистом различие между планом «рассказа», соотносящего события между собой, и планом «дискурса», с которым связано высказывание или воспроизводство речи: *«Problémes de linguistique générale»*. Gallimard, p. 241—242 (а также процесс перехода от дискурса к стилю косвенной речи).

либо во всех случаях, когда производятся графические исследования написанного текста (например, повторение слова «Братья» все увеличивающимися буквами в *«Броненосце "Потемкине"»*).

Что же изменилось с изобретением звукового кино? Речевой акт больше не отсылает ко второй функции зрения, он уже не прочитывается, а слушается. Он становится непосредственным и восстанавливает отличительные черты «речи», оказывавшиеся искаженными в немом кино с титрами (согласно Бенвенисту, отличительной чертой речи являются личные отношения типа Я – Ты). Здесь можно заметить, что на этом основании кинематограф аудиовизуальным не становится. В отличие от титров, представлявших собой иной тип образа по сравнению с визуальным, звуковое, говорящее кино предназначено для слушания, однако последнее становится *новым измерением и новым компонентом визуального образа*. Именно на этом основании звуковые образы становятся образами[1]. Эта ситуация в высшей степени отличается от театральной. А значит, возможно, что звуковое кино видоизменяет визуальный образ: будучи слышимым, оно *показывает* нечто такое, что невозможно было свободно показать в немом кино. Итак, представляется, что визуальный образ стал денатурализованным. И действительно, его епархией становится целая область, которую можно назвать *взаимодействием между людьми*, причем последнее отличается от заранее задаваемых структур и проистекающих из них действий или реакций. Разумеется, взаимодействие тесно переплетается с различными структурами, действиями и реакциями. Однако последние представляют собой условия или последствия речевого акта, тогда как первое является коррелятом этого акта, и его можно увидеть лишь в себе самом и сквозь самого себя, как взаимно обратимые отношения перспективы Я – Ты или соответствующую коммуникации интерференцию. Социология коммуникации и сложилась на этой основе: взаимодействия, воспринятые в точке, где они не вытекают из предсуществующих социальных структур и не сливаются с психическими действиями и реакциями, но служат коррелятом речевых актов или молчания, лишая социальное его естественности, формируя системы, далекие от равновесия или изобретающие собственный тип равновесия (социализация – десоциализация), возникают на обочинах или на перекрестках и занимаются прямо-таки постановкой или драматургией повседневной жизни (недуги, одурачивание и конфликты в их вза-

---

[1] Балаш замечает, что у звука «нет образа»: кино не «репрезентирует» звук, а «восстанавливает» его (*«L'esprit du cinéma»*. Payot, p. 244). И все-таки звук «исходит из центра визуального образа», а его элементы распределяются в зависимости от последнего ср.: Chion Michel. *«La voix au cinéma»*. Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, p. 13–14. В этом смысле звук является одним из компонентов визуального образа.

имодействии), а это открывает целое поле особой перцепции и специфической видимости, вызывая некую «гипертрофию зрения»[1]. Взаимодействия *являют себя взору* в речевых актах. И как раз в силу того, что они не объясняются при помощи индивидов и не вытекают из каких-либо структур, взаимодействия не просто касаются участников речевого акта, а скорее сам речевой акт благодаря собственной циркуляции, а также своим автономным распространением и эволюцией создает взаимодействие отдаленных друг от друга, рассеянных по обществу и безразличных друг к другу индивидов или групп. Этакая песенка, проходящая сквозь различные места, пространства и людей (одним из первых примеров тут может служить песня Мамуляна *«Люби меня сегодня вечером»*). Если верно, что звуковое кино служит как бы интеракционистской социологией в действии или, скорее, если верно, что интеракционизм представляет собой как бы звуковое кино, то не следует удивляться, что кинематограф проявляет интерес к исследованию того, как распространяются слухи (можно указать на фильмы *«Весь город говорит»* Форда, *«Повод для сплетен»* Манкевича и даже *«М»* Ланга).

В пересказе Ноэля Бёрча одна из первых последовательностей *«М»* предстает в следующем виде: «Мужчина громко читает объявление "Их разыскивает полиция" собравшейся толпе; тот же самый текст продолжается как радиообъявление, затем – в форме чтения вслух газеты в кафе, которое служит кадром... Перевозбужденные посетители этого кафе доводят дело до драки, поскольку один из них обвиняет другого в том, что тот *марает чужую репутацию*. Эта фраза, на которой сцена прерывается, как бы рифмуется с восклицанием *"Клеветник!"*, брошенным человеком, чью квартиру обыскивает полиция, поверившая анонимному письму; наконец, репликой подвергнутого несправедливому подозрению человека, что убийцей может быть кто угодно на улице, вводится четвертый эпизод в серии: вследствие трагического недоразумения незнакомца избивает толпа»[2]. Разумеется,

[1] Эта интеракционистская социология коммуникации возникает в США у Парка и Гоффмана, она связана с феноменами крупных городов и проблемами информации и циркуляции последней. Предшественниками ее считаются Георг Зиммель в Германии и (что является менее признанным) Габриэль Тард во Франции. Феномены типа слухов и обыкновенной болтовни, персонажи типа светского человека, фланера, мигранта, маргинала и авантюриста занимают в ней значительное место, поскольку они выдвигают проблему не столько общества, сколько общительности. Исаак Жозеф, чьими стараниями Франция была ознакомлена с такой социологией, написал превосходную книгу *«Le passant considérable»* (Librairie des Méridiens), где наиболее пристально рассматривает «недуги во взаимодействии». Нам представляется, что в новейшее время это течение мысли занимает в социологии место, являющееся аналогичным месту американской комедии в звуковом кино, – разумеется, чрезвычайно важное.

[2] Burch Noël, «De Mabuse a M.: le travail de Fritz Lang», в: *«Cinéma, théorie, lectures»*, p. 235.

тут есть ситуация, действия и реакции, — но сюда примешивается и иное, нередуцируемое измерение. Нам заметят, что и в этом примере из Ланга, и в массе других примеров написанное (объявление и газета) произносится вслух; оно возобновляется в детерминированных речевых актах, рифмующих каждую сцену с другой. В результате же получается, что один и тот же недетерминированный речевой акт (слухи) циркулирует и распространяется, показывая живое взаимодействие между независимыми персонажами и отдельно взятыми местами. И чем автономнее становится речевой акт, выходящий за рамки детерминированных лиц, тем более проблематичным предстает открываемое им поле визуальной перцепции, ориентированное на проблематичную точку, находящуюся у предела переплетенных между собой линий взаимодействия: таков убийца, «сидящий к зрителю спиной в сцене завязки», когда его почти не видно (или сообщники в фильме Форда, или бифуркации в фильмах Манкевича). Структура и ситуация продолжают обусловливать взаимодействия, как если бы это происходило ради действий и реакций, но условия эти являются регулирующими, а уже не составляющими. «Взаимодействие по-прежнему структурируется такого рода условиями, но *остается проблематичным в продолжение действия*»[1].

Из всего этого уже можно сделать вывод о том, как мало общего было у звукового кино с театром и что кино бывало похоже на театр лишь в плохих фильмах. В таком случае вопрос «Что нового в звуковом кино по сравнению с немым?» утрачивает свою двусмысленность и может быть рассмотрен вкратце. Возьмем такую тему, как сотрудничество между полицией и воровской малиной: в *«Стачке»* Эйзенштейна такое сотрудничество, ставящее подонков на службу хозяевам, показано в виде игры действий и реакций, указывающей меру естественной зависимости малины и проистекающей от структуры капиталистического общества; в *«М»* аналогичное сотрудничество проходит через речевой акт, становящийся независимым от двух его участников, поскольку фраза, начатая полицейским комиссаром, будет продолжена, продлена или трансформирована паханом, — она находится в двух различных местах и показывает проблематичное, зависящее от «обстоятельств», взаимодействие между участниками, которые сами по себе друг от друга не зависят (социология обстоятельственных ситуаций). Или возьмем тему деградации: в фильме Мурнау *«Последний человек»* деградация главного швейцара может проходить через церемониал и сцену, связанную с произнесением речей (хотя и немую) в бюро директора, она может включать в себя визуальные рифмы между вертящимися дверьми вначале, сном о дверях и дверью в

---

[1] C i c o u r e l, *«La sociologie cognitive»*. P. U. F.; процитировано И. Жозефом (комментирующим это понятие «проблематичного», p. 54).

туалет, где умирает человек, – причем великолепие фильма состоит в физике социальной деградации, когда персонаж спускается по «лестнице мест и функций» в структуре гранд-отеля, обладающего «естественной» или формообразующей ролью. В *«Голубом ангеле»* Штернберга, наоборот, «кукареку» учителя представляет собой звуковую драму, речевой акт, произнесенный на этот раз одним и тем же индивидом, но от этого не утрачивающий своей автономии и показывающий взаимодействие двух независимых мест: лицея, из которого учитель уходит в кабаре, в самоупоении издав первое «кукареку», – а затем кабаре, из которого учитель уходит обратно в лицей, чтобы там умереть, уже прокричав другое «кукареку», знаменующее предел его падения и унижения. Существует нечто такое, чего нельзя показать средствами немого кино, даже и в особенности путем чередующегося монтажа[1]. Если фильм Штернберга – шедевр звукового кино, то это потому, что два отделенных друг от друга места – лицей и кабаре – подвергаются испытанию соответственно тишиной и звуком, и тем самым входят в тем большее взаимодействие, когда «кукареку» движется от одного к другому, а потом в обратном направлении, в соответствии с внутренними взаимодействиями в душе самого учителя.

Немое кино работало посредством распределения функций между видимым образом и читаемой речью. Однако же, когда речь становится слышна, можно утверждать, что она позволяет увидеть нечто новое, а также что видимый и денатурализованный образ начинает и сам становиться читаемым, *уже будучи* видимым или визуальным. А, значит, последний обретает проблематичные смыслы или некую двусмысленность, которой не было в немом кино. То, что позволяет увидеть речевой акт, а именно – взаимодействие, всегда может быть недолжным способом расшифровано, прочитано или увидено: отсюда прямо-таки нагромождение лжи и одурачивания, производимое визуальным образом. Жан Душе определил Манкевича посредством «кинематографических свойств языка»[2]. И, разумеется, ни один другой режиссер так речевыми актами не пользуется, хотя к театру это не имеет ни малейшего отношения. Дело в том, что речевой акт у Манкевича позволяет видеть взаимодействия, каковые, однако, пока остаются незаметными или едва видимыми многим участникам, и расшифровать их удается лишь привилегированным персонажам, ода-

---

[1] Можно задаться вопросом, а по силам ли кинематографу вообще достичь показа феноменов взаимодействия. Но в немых фильмах такое возможно, когда они отказываются от титров и работают посредством аберрантных движений. Так, например, мы установили это для *«Человека с киноаппаратом»* Вертова, где интервал играет роль дифференциала движений. И даже в *«Последнем человеке»* «сорвавшаяся с цепи» камера позволяет видеть некоторые взаимодействия.

[2] Douchet Jean, в: «Cinéma américain», *«Cahiers du cinéma»*, no. 150, décembre 1963, p. 146–147.

ренным как бы гипертрофированным зрением. В итоге получается, что эти проистекающие из речи взаимодействия (бифуркации) в речь же и возвращаются, – такова «вторая речь», или голос за кадром, позволяющий показать то, что поначалу ускользало от зрения, будучи слишком резким, невероятным или одиозным[1]. Именно бифуркация и становится у Манкевича визуальным коррелятом двойственной речи, в первый раз – как закадровый голос, а во второй – как голос участника действия.

Неизбежностью было то, что звуковое кино избрало в качестве привилегированного объекта внешне наиболее поверхностные и преходящие, равно как и наименее «естественные» и структурированные социальные формы, – встречи с Другим: с другим полом, с другим классом, с другим регионом, с другой нацией, с другой цивилизацией. Чем меньше оно показывало предсуществующие социальные структуры, тем яснее можно было выделить не естественную немую жизнь, а чистые формы общительности, сквозной нитью проходящие через *беседу.* И несомненно, беседа неотделима от структур, мест и функций, от интересов и побудительных причин, от действий и реакций, являющихся по отношению к ней экстериорными. Но она обладает также свойством искусственно подчинять себе все эти детерминации, обыгрывать их или, скорее, делать из них переменные соответствующего ей взаимодействия. И обусловливают беседу уже не интересы, и даже не чувство или любовь, сами зависящие от того, насколько эмоциональна беседа, а сама беседа обусловливает присущие ей отношения силы и типы структурирования. Потому-то в беседе, взятой как таковая, всегда есть нечто безумное и шизофреническое (в беседе о бистро, о любви, об интересах или о светскости как сущности). Психиатры изучали беседы шизофреников, с их маньеризмом, сближениями и отталкиваниями, но ведь любая беседа шизофренична, она и есть модель шизофрении, а не наоборот. Очень хорошо выразился Берте: «Если рассматривать беседу как совокупность сказанного, то какого многоглавого субъекта или полуидиота, изрекшего все это, надо вообразить?»[2] Было бы ошибкой считать беседу функцией уже объединенных или связанных между собой участников. Но даже в последнем случае характерной чертой беседы является перераспределение ее предметов и установление взаимодействий между предположительно находящимися в дисперсии и не зависящи-

---

[1] Теория Жерара Женетта, касаясь литературного повествования, подчеркивает различие между вопросами «кто говорит?» и «кто видит?» (*«Figures III»*, p. 203, а также *«Nouveau discours du récit»*. Seuil). В ней черпают вдохновение концепции Франсуа Жоста, в: *«Communications»*, no. 38, 1983. Манкевич представляется нам их наилучшей кинематографической иллюстрацией.

[2] Berthet F., в: «La conversation». *«Communications»*, no. 30, 1979, p. 150.

ми друг от друга людьми, проходящими по сцене по воле случая: выходит, что беседа представляет собой слухи в сжатом виде, а слухи – это расширенная беседа, причем и слухи, и беседа обнаруживают автономию общения и циркуляции речи. На этот раз не беседа служит образцом взаимодействия, а наоборот, взаимодействие между разделенными между собой людьми или же в рамках одной и той же личности является моделью беседы. То, что можно назвать общительностью или «светскостью» в крайне обобщенном смысле, никогда не сливается с обществом: речь здесь идет о взаимодействиях, совпадающих с речевыми актами, а не с проходящими сквозь них в соответствии с какой-то предварительно взятой структурой действиями и реакциями. Эту сущность светскости в беседе, независимую от общества, открыл Пруст, а параллельно – социолог Зиммель. Любопытно констатировать, до какой степени театр и даже роман оказались беспомощными в том, чтобы уловить беседу как таковую, за исключением писателей – современников кино (Пруст, Джеймс) или даже тех, кто испытал его непосредственное влияние (в театре –Уилсон, в романе – Дос Пассос, Натали Саррот)[1]. На самом деле звуковое кино совсем не походило на заснятые на пленку театральные постановки или романы – это было лишь на самом низком уровне. Изобретение кино – озвученная беседа, до сих пор ускользавшая как от театра, так и от романа, – а кроме того, соответствующие беседе визуальные или читаемые взаимодействия. Возможно все-таки, что на самом низком уровне был риск увлечь кино в тупик, свести его к заснятому на пленку диалогу. И этот риск был так велик, что для нового открытия беседы и взаимодействия потребовались неореализм и, в особенности, новая волна: великую миссию восстановления этой способности кино осуществили Трюффо, Годар и Шаброль, и безразлично, в каком режиме – позитивном ли, пародийном или критическом. Но бесспорно, что показ беседы и взаимодействия еще в самую раннюю эпоху звукового кино был освоен кинематографом, посвятившим этому явлению особый жанр, чисто кинематографическую «комедию», американскую par excellence (хотя с некоторыми оговорками сюда относится и французская комедия Паньоля и Гитри).

И как раз независимо от собственного содержания или своих объектов беседа производила взаимодействия, сужавшие или расширявшие связи между индивидами, а также обязывавшие их стать победителями или побежденными, видоизменить или даже перевернуть

[1] Алехо Карпентьер, процитированный Митри (*«Esthétique et psychologie du cinéma»*. Ed. Universitaires, II, p. 102) : «В диалоге есть некий ритм, движение, отсутствие последовательности в идеях и, наоборот, странные ассоциации, любопытные отзвуки, что абсолютно непохоже на диалоги, обыкновенно наполняющие» романы и театральные пьесы».

их перспективы[1]. К примеру, профинансирует ли эта старая дама предприятие и соблазнит ли эта девушка мужчину? Возбуждение игры взаимодействий имеет решающее значение для экономического или любовного содержания произведений, а не наоборот. Звуковое кино в том виде, в каком его возможности реализует ранняя американская комедия, определяется той или иной манерой заполнения пространства речевыми актами, в условиях, постепенно становящихся все более разнообразными и тонкими и каждый раз образующих «должную форму», соединяющую скорость говорения с показываемым пространством. Иногда говорят сразу все, а иногда речь одного участника диалога заполняет пространство до такой степени, что речь другого сводится к бесплодным попыткам, заиканию и усилиям по прерыванию. Обычное безумие, характерное для американских семей, и постоянное вторжение чужого или аномального как нарушение равновесия в системах, которые сами далеки от равновесия, формируют образцы комедийной классики (*«Мышьяк и старое вино»* Капры). Такая актриса, как Кэтрин Хепберн, является мастером общения на экране, что обнаруживается в скорости парирования ударов, равно как и в том, с какой ловкостью она обманывает или дезориентирует своего партнера, – и это при равнодушии к содержанию, разнообразию или переворачиванию перспектив, сквозь которые она проходит. Кьюкор, Мак-Кэри и Хоукс превращают *беседу* и сопряженное с ней «слабоумие» в суть американской комедии, а Хоукс придает беседе неслыханную скорость. Любич завоевывает для себя целую сферу *субконверсации* (слегка напоминающую определение, данное ей Натали Саррот). Капра делает элементом комедии *дискурс*, и происходит это потому, что в самом дискурсе он демонстрирует взаимодействие с публикой. В фильме *«Ruggles of Red Cup»* Мак-Кэри уже противопоставил английскую сдержанность и лаконичность свободному американскому дискурсу, основанному на воззвании Линкольна. И понятно, что благодаря показу дискурса как кинематографического объекта Капра перешел от комедии к сериалу *«За что мы сражаемся»*, и произошло это по мере того, как сама конкретная форма общительности – несмотря на сугубые силу и жестокость ее содержания, предстала в демократии, определяемой как «искусственный мир», в котором индивиды отказались от объективных аспектов своей ситуации или от личных аспектов собственной деятельности ради осуществления между собой, так сказать, чистого взаимодействия. Американская комедия мобилизует нации (конфронтация США с Англией, Францией, СССР...), но также и регионы (мужчина из Техаса), классы и даже деклассированные элементы (мигрант, бродяга, авантюрист; разнообразные персонажи, которые

---

[1] Simmel Georg, «Sociologie de la sociabilité», в: *«Urbi, III»,* 1980. (Ср. способ, каким Зиммель извлекает отсюда одно из определений демократии.)

так дороги интеракционистской социологии), чтобы показать взаимодействия, недуги во взаимодействии, переворачивания взаимодействия. Если же объективное социальное содержание «расплывается» за счет четкого показа форм общительности, то субъекты – в звуках или интонациях, характерных для того или иного региона или класса – остаются как субъекты речевых актов либо как переменные речевого акта, взятого в своей межсубъектной совокупности. Возможно, в ином кинематографическом жанре, в некоторых приключенческих фильмах, субъекты, в свою очередь, также исчезают. И тогда стремительно звучащие голоса становятся атональными и утрачивают характерный акцент; в поисках кратчайшего пути они делаются горизонтальными, их можно назвать холодными в том смысле, в каком говорят: холодное оружие; это реплики, каждая из которых может быть произнесена и другим участником диалога, и теперь беседе тем лучше удается выявить собственное безумие, чем больше она сливается с автономным множеством того, чему «случается быть сказанным», – а взаимодействие тем яснее, чем более до странности нейтральным оно становится: это проявляется в игре четы Богарт-Лорен Бэкол в некоторых фильмах Хоукса, например, в *«Иметь и не иметь»* или в *«Большом сне»*[1].

Услышанный речевой акт как составная часть визуального образа кое-что в этом образе проясняет. Возможно, в этом смысле надо понимать следующую гипотезу Комолли: отказ от глубины кадра и допущение определенного уплощения образа имели среди прочих оснований возникновение звука, составившего четвертое измерение визуального образа, дополняющего собой третье[2]. Но на том же самом основании речевой акт уже не довольствуется тем, что способствует в*и*дению: получается так, что он видит сам (Мишель Шьон проанализировал особый случай таких «видящих голосов», у которых «глаза в голосе», как, например, голос из *«Завещания доктора Мабузе»* Ланга или голос компьютера из фильма Кубрика *«2001»*, к которым можно присовокупить и голоса из фильмов Манкевича)[3]. И, говоря более обобщенно, услышанный речевой акт сам по себе является некоторым образом видимым. Увидеть можно (или невозможно) не только его источник. В той мере, в какой он является слышимым, его можно и увидеть, ибо он сам вычерчивает себе путь в рамках визуального образа. Разумеется, и немое кино уже умело демонстрировать пространство, пройденное неслышным речевым актом, а также дополнять его: таковы передача приказа у Эйзенштейна, свист соблазнительницы, от которого вздрагивает герой *«Восхода солнца»* Мурнау;

---

[1] В одном неизданном тексте Клер Парне анализирует голос в американском кино, – в комедиях и триллерах.

[2] Ср.: Comolli, *«Cahiers du cinéma»*, no. 230, 231, juin – juillet 1972.

[3] Chion Michel, p. 36, p. 44.

оклик соглядатая, проходящий через поступательное движение крупных планов в *«Табу»* Мурнау; фабричный гудок и шум станков, показанные посредством световых потоков в *«Метрополисе»* Ланга. Все это – великие вехи в истории немого кино. Но восстанавливать речевые акты помогало пройденное ими пространство. А вот теперь в визуальном пространстве распространяется или целиком его заполняет слышимый голос, в поисках адресата преодолевая препятствия на окольных путях. Он долбит пространство. Голос Богарта, звучащий через микрофон, напоминает щуп искателя, пытающегося отыскать в толпе ту, которую необходимо срочно предупредить (*«Исполнитель»* Уолша и Уиндаста); песне матери приходится карабкаться по лестницам и пролетать сквозь комнаты прежде, чем ее рефрен, в конце концов достигнет сына-узника (*«Человек, который слишком много знал»* Хичкока). *«Человек-невидимка»* Уэйла сделался шедевром звукового кино, поскольку речь в нем становилась тем более видимой. Слова Филиппона по поводу фильма Алауи *«Место встречи: Бейрут»* можно отнести к любому звуковому фильму, достойному такого названия, ибо здесь подчеркивается его сущностное отличие от театра: «Мы видим, как речь поистине пробивает себе трудный путь через руины <...>. Режиссер заснял речь как нечто видимое, как материю в движении».[1] И тогда предстает тенденция к переворачиванию отношений между звуковым и немым кино: вместо видимого образа *и* читаемой речи речевой акт становится видимым, и в то же время его можно услышать, – но видимый образ становится и читаемым, видимый образ как таковой, в который речь вставляется в качестве компонента.

2

Порою напоминают, что существует не просто звуковая дорожка, но по крайней мере, три группы таковых: для речи, для шумов и для музыки. Возможно, следует выделять даже большее количество звуковых компонентов: шумы (изолирующие объект и изолирующиеся одни от других), звуки (отмечающие отношения и сами находящиеся во взаимоотношениях), фонации (производящие раскадровку этих отношений, которые могут быть криками, но также и подлинными «жаргонами», как в звуковом бурлеске Чаплина или Джерри Льюиса), речь, музыка. Очевидно, что эти разнообразные элементы могут вступать в соперничество, бороться друг с другом, друг друга дополнять, друг на друга на-

---

[1] Philippon Alain, *«Cahiers du cinéma»*, no. 347, mai 1983, p. 67.

кладываться, друг друга трансформировать: именно они в наиболее раннюю эпоху звукового кино стали предметом углубленных исследований Рене Клера; то же самое было одним из важнейших аспектов творчества Тати, где внутренние взаимоотношения звуков оказываются систематически деформируемыми, но элементарные звуки становятся еще и персонажами (стук мячика для пинг-понга, шум автомобиля в *«Каникулах г-на Юло»*), а персонажи, наоборот, ведут беседу посредством шумов (типа «пффф» во *«Времени развлечений»*)[1]. Все это, пожалуй, заставляет, следуя одному из основополагающих тезисов Фано, предположить, что уже имеется один-единственный *звуковой континуум*, чьи элементы отделяются друг от друга лишь в зависимости от некоего возможного референта или означаемого, но никак не «означающего»[2]. Голос неотделим от шумов, от звуков, которые порою делают его неслышным: и здесь можно усмотреть даже второе существенное различие между кинематографическими и театральными речевыми актами. В качестве примера Фано приводит фильм Мидзогути *«Распятые любовники»*, «где японские фонемы, шумовое оформление и знаки препинания, расставляемые ударными инструментами, ткут континуум из столь плотно сжатых петель, что представляется невозможным отыскать его основу». Все звуковые фильмы Мидзогути развивались в этом направлении. У Годара же не только музыка может перекрывать голос, как происходит в начале *«Уик-энда»*, но еще и в фильме *«Имя: Кармен»*, используются музыкальные движения, речевые акты, скрип двери, звуки морского прибоя и поездов метро, крики чаек, игра на струнных инструментах и выстрелы из револьвера, скольжение смычка и шквальный огонь из автомата, музыкальная «атака» и нападение на банк, соответствия между этими элементами, и особенно – их смещения, купюры между ними, так что формируется сплошной звуковой континуум. Нужно не столько ссылаться на означающее и означаемое, сколько утверждать, что звуковые компоненты отрываются друг от друга лишь в абстракции чистого прослушивания. К тому же, поскольку они составляют собственное измерение, четвертое измерение визуального образа (что не значит, будто они совпадают с неким референтом или означаемым), все вместе они формируют один и тот же компонент, особый контину-

---

[1] Chion Michel, p. 72. О деформации звуковых отношений превосходную страницу написал Базен: «Редко встречаются невнятные звуковые элементы <...>; наоборот, все творчество Тати состоит в разрушении отчетливости посредством отчетливости» (*«Qu'est-ce que le cinéma?»*. Ed. du Cerf, p. 46). А также ср. интервью Тати о проблемах звука, *«Cahiers du cinéma»*, no. 303, septembre 1979.

[2] Fano Michel в: *«Encyclopaedia Universalis»*, статья «Кино, музыка к нему». Концепция Фано, очевидно, имеет в виду активное присутствие музыканта у монтажного стола, а также его участие во всех звучащих элементах и музыкальную трактовку немузыкальных звуков. Мы увидим, что этот тезис наделяется полным смыслом в новой концепции образа.

ум. И по мере того, как они между собой соперничают, друг на друга накладываются, друг друга перекрывают, они прочерчивают в визуальном пространстве полный препятствий маршрут и их невозможно услышать без того, чтобы еще и не увидеть, – их как таковых, независимо от их источников, а в то же самое время они способствуют прочтению образа, что напоминает распределение.

Если в континууме (или у звукового компонента) нет отделимых элементов, он все же каждый миг дифференцируется в соответствии с двумя расходящимися направлениями, выражающими его отношения с визуальным образом. Это двойственное отношение проходит через закадровое пространство, так как последнее полностью принадлежит визуальному кинематографическому образу. Разумеется, закадровое пространство было изобретено не звуковым кино, но именно звуковое кино «заселило» его, а также заполнило визуальное невидимое особым присутствием. С самого начала проблема звукового кино заключалась в следующем: как сделать так, чтобы звук и речь не стали попросту избыточным повторением видимого? Эта проблема не отрицала того, что звуковое и «говорящее» кино формируют один из компонентов визуального образа, отнюдь нет; как раз на правах особой составной части образа звук не должен был стать избыточным по отношению к тому, что видно в визуальном элементе. В знаменитом советском манифесте уже предлагалось, чтобы звук отсылал к некоему закадровому источнику, формируя тем самым как бы визуальный контрапункт, а не двойника видимой точки: шум сапог становится тем интереснее, что их не видно[1]. Можно вспомнить большие успехи, достигнутые в этой области Рене Клером, например, в фильме *«Под крышами Парижа»*, где молодой человек и девушка ведут разговор в полной темноте, когда свет полностью погашен. Этот принцип неизбыточности и отсутствия совпадения очень твердо поддерживает Брессон: «Когда звук может вытеснить образ, подавить или нейтрализовать его»[2]. Вот и третье отличие от театра. Словом, звуковой элемент во всех его формах порою заселяет закадровое пространство визуального образа, и тем самым ему удается лучше свершиться в этом смысле

---

[1] Ср.: Eisenstein. Poudovkine et Alexandroff, «Manifeste de 1928», в: Eisenstein, *«Le film: sa forme, son sens»*. Bourgois, p. 19–21. Сильвия Троза справедливо приписывает идеи манифеста в основном Пудовкину: что касается Эйзенштейна, то он верил не столько в возможности закадрового пространства и закадрового звука, сколько в возможность «присутствующего звука» возвышать визуальный образ до нового синтеза.

[2] Bresson, *«Notes sur le cinématographe»*, Gallimard, p. 60–62. Как мы видим, мысли Брессона направлены не только на закадровый звук: может наличествовать «перевес» присутствующего звука над самим образом, в силу чего происходит «нейтрализация» визуального образа. О звуковом пространстве у Брессона ср.: Agel Henri, *«L'espace cinématographique»*. Delarge, ch. VII.

как компоненту этого образа: на уровне голоса мы называем это voice off, голосом, источник которого не виден.

В предыдущем исследовании мы рассмотрели два аспекта закадрового пространства: реплики в сторону и «иные места», относительный и абсолютный аспект. Порою закадровое пространство отсылает к некоему визуальному пространству, которое «по праву» и естественным способом продлевает пространство, видимое в образе: в таких случаях закадровый звук предвосхищает то, откуда он берется, нечто, что будет вскоре увидено или может стать увиденным в следующем образе. К примеру, шум грузовика, которого пока не видно, или же беседа, когда мы видим лишь одного из ее участников. Это первое отношение данного множества к множеству более обширному, которое его продлевает или охватывает, но имеет ту же самую природу. Порою же, напротив, закадровое пространство свидетельствует о потенции совсем иной природы: на сей раз оно отсылает к Целому, выражаемому во множествах; в изменении, которое выражается в движении; в длительности, которая выражается в пространстве; в каком-либо живом концепте, который выражается в образе; в духе, который выражается в материи. В этом втором случае sound off или voice off присутствуют скорее в музыке и в весьма специфических речевых актах, рефлексивных, а уже не интерактивных (голос, воскрешающий прошлое, комментирующий, знающий, наделенный всемогуществом или большой властью над последовательностью образов). Два типа отношений закадрового пространства — актуализуемое отношение с прочими множествами и виртуальное отношение с целым — обратно пропорциональны друг другу; но оба строго неотделимы от визуального образа и возникают уже в немом кино (например, в *«Страстях Жанны д'Арк»* Дрейера). Когда кино становится звуковым, когда звук заселяет закадровое пространство, то это происходит согласно двум упомянутым аспектам, в соответствии с их взаимодополнительностью и обратной пропорциональностью, даже если целью этого является достижение новых эффектов. И вот, Паскаль Бонитцер, а затем — Мишель Шьон поставили под сомнение единство закадрового голоса, показав, как последний с необходимостью разделяется сообразно двум типам отношений[1]. В действительности, дело

[1] Согласно основному тексту Бонитцера, «существует, по меньшей мере, два типа voice off, отсылающих по меньшей мере к двум типам» закадрового пространства: один из них гомогенен закадровому пространству, другой ему гетерогенен и наделен некими нередуцируемыми свойствами («совсем другой и абсолютно необусловленный»). Ср.: *«Le regard et la voix»*, 10–18, p. 31–33. Мишель Шьон предлагает ввести понятие «акустметра» с тем, чтобы обозначить голос, источника которого не видно, — и различает относительный акустметр и акустметр «интегральный», наделенный вездесущностью, всемогуществом и всеведением. Как бы там ни было, он релятивизирует различие, введенное Бонитцером, поскольку желает показать, какими многообразными способами два аспекта сообщаются между собой и формируют круг, который, однако, не стирает различия в их природе: p. 26–29, 32.

складывается так, как если бы звуковой континуум непрестанно дифференцировался в двух направлениях, из которых одно охватывает шумы и интерактивные речевые акты, а другое – рефлексивные речевые акты и музыку. Годар как-то сказал, что две звуковые дорожки необходимы потому, что у нас две руки, и оттого, что кино – тактильное искусство рук. И справедливо, что звук вступает в привилегированные отношения с осязанием: скажем, удары по вещам и телам в начале фильма *«Имя: Кармен»*. Но даже для безрукого звуковой континуум будет по-прежнему дифференцироваться в соответствии с двумя типами отношений визуального образа, актуализуемым (осуществляемым или неосуществляемым) отношением с другими возможными образами, а также виртуальным и неосуществимым отношением с Целым.

Дифференциация аспектов в рамках звукового континуума является не их отделением, а коммуникацией, циркуляцией, непрестанно этот континуум восстанавливающей. Возьмем фильм *«Завещание доктора Мабузе»*, воспользовавшись превосходным анализом Мишеля Шьона: кажется, будто страшный голос все время бросает реплики в сторону сообразно первому аспекту закадрового пространства, – однако стоит нам проникнуть «в сторону, куда обращены его реплики», как он уже в другом месте, ибо он всемогущ, а это уже соответствует второму аспекту, – и так до тех пор, пока он не локализуется и не идентифицируется в видимом образе (voice in). Тем не менее ни один из этих аспектов не отменяет и не умаляет других, и каждый сохраняется в прочих: последнего слова нет. Это верно и относительно музыки: в *«Затмении»* Антониони музыка сначала окружает влюбленных в парке, а потом выясняется, что играет пианист, – его не видно, но он рядом; закадровый звук тем самым изменяет свой статус, переходя из одного закадрового пространства в другое, а затем возвращаясь в обратном направлении, когда он продолжает слышаться вдали от парка и следует за влюбленными по улице[1]. Но поскольку закадровое пространство является одним из компонентов визуального образа, замкнутый круг в равной степени проходит и через sounds in, присутствующие в видимом образе (таковы все случаи, где источник музыки виден, как, например, в столь дорогих для французской школы балах). Целая сеть звуковых коммуникаций и преобразований несет в себе шумы, звуки, рефлексивные и интерактивные речевые акты, а также музыку, проницающую визуальный образ извне и снаружи, что делает его тем более «читабельным». Примером такой кинематографической сети могло бы послужить творчество Манкевича, в особенности – фильм *«Повод для сплетен»*, где все речевые акты сообщаются

---

[1] Ср. анализ музыки Фуско к фильму *«Затмение»*, проведенный Эмманюэлем Деко (Decaux). – *«Cinématographe»*, no. 62, novembre 1980 (номер, посвященный музыке к кинофильмам).

между собой, но при этом несущие элементы самого образа, с одной стороны — визуальный образ, с которым эти речевые акты соотносятся, а с другой — согласующая и преодолевающая их музыка. Следовательно, мы подходим к проблеме, которая касается уже не только коммуникации звуковых элементов, зависящих от визуального образа, но и коммуникации, присущей последнему во всех его частях, с чем-то его превосходящим, когда нет возможности без этого обойтись, — а такой возможности нет никогда. Круг представляет собой не только круг звуковых элементов, в том числе и музыкальных, в их отношениях к визуальному образу, но еще и отношения самого визуального образа к музыкальному элементу par excellence, а ведь последний проскальзывает повсюду, и в sound in, и в sound off, и в шумы, и в звуки, и в речь.

Движение в пространстве выражает некое изменяющееся целое; это похоже на вариации миграции птиц, зависящие от времен года. Повсюду, где устанавливается движение между вещами и людьми, происходит некая вариация или изменение во времени, т. е. в открытом целом, которое включает их в себя и в которое они погружаются. Ранее мы видели, что образ-движение всегда выражает некое целое, и в этом смысле он формирует косвенную репрезентацию времени. И как раз поэтому образ-движение обладает двумя закадровыми пространствами: одно из них относительное, то, в соответствии с которым движение, касающееся множества, составляющего образ, продолжается или может продолжаться в рамках более обширного множества того же характера; другое же абсолютное, то, в соответствии с которым движение — независимо от множества, в каковом мы его рассматриваем, — отсылает к некоему выражающему его изменяющемуся целому. Согласно первому измерению, визуальный образ нанизывается в цепь вместе с другими образами. Согласно второму измерению, выстраивающиеся в цепь образы интериоризуются в соответствующем целом, а это целое экстериоризуется в образах, причем само оно изменяется в то время, как образы движутся и нанизываются в цепь. Разумеется, образу-движению присущи не только экстенсивные движения (пространство), но и движения интенсивные (свет), а также аффективные (душа). Тем не менее время как открытая и изменяющаяся целостность превосходит все движения, даже личностные изменения души или ее аффективные порывы, хотя и не в состоянии без них обойтись. Стало быть, оно улавливается в косвенной репрезентации, — ведь оно не может обойтись без выражающие его образов-движений, но, тем не менее, превосходит все относительные движения, заставляя нас помыслить некий абсолют движения тел, некую бесконечность движения света, какую-то бездну движения душ: таково возвышенное. От образа-движения к живому концепту, и наоборот... И оказывается, что все это можно было отнести уже к немому кино. Если же теперь нас спросят, в чем состоял вклад киномузыки, то мы увидим, как вырисовываются элементы от-

вета. Несомненно, немое кино подразумевало какую-то музыку, импровизированную или запрограммированную. Но эта музыка оказывалась подчинена определенной необходимости *соответствовать* визуальному образу или служить описательным, иллюстративным и повествовательным целям, т. е. действовала как своего рода титры. Когда же кино становится звуковым и говорящим, музыка как бы освобождается и становится способной к самостоятельному взлету[1]. Но в чем же состоят этот взлет и это освобождение? Эйзенштейн дал первый ответ в своих анализах музыки Прокофьева к *«Александру Невскому»*: потребовалось, чтобы образ и музыка сами по себе образовали целое, выделив из себя элемент, сочетающий визуальное и звуковое: это движение или даже вибрация. Необходим был определенный способ *прочтения* визуального образа, соответствующий прослушиванию музыки. Но этот тезис не скрывает намерения уподобить микширование или «аудиовизуальный монтаж» монтажу немого кино, всего лишь частным случаем которого оно бы являлось; этот тезис полностью сохраняет идею соответствия и заменяет внешнее или иллюстративное соответствие внутренним; согласно этому тезису, целое должно быть сформировано из визуального и звукового элементов, преодолевающих друг друга в высшем единстве[2]. Но, раз визуаль-

---

[1] Balazs, *«Le cinéma»*. Payot, p. 224: «Звуковой фильм попирает запрограммированную музыку».

[2] Eisenstein, в особенности p. 257–263, 317–343. Эйзенштейн считает, что внутреннее соответствие может сгодиться даже для неподвижного визуального образа: в этом случае «пробег» взгляда формирует движение, соответствующее движению музыки (такова последовательность ожидания перед атакой). Из этого он извлекает весьма важное следствие – визуальный образ в той мере, в какой тот становится читаемым «слева направо», или порою более сложным способом: «пластическое чтение» (p. 330–334). Выходит, что изобретателем понятия «читаемый образ» является Эйзенштейн. Жан Митри ставит этот вопрос заново и занимается углубленным прочтением соответствия между визуальным образом и музыкой, особенно в книге *«Le cinéma expérimental»*. Seghers, ch. V, IX, X. Начинает он с того, что дает отвод всем типам внешнего соответствия, иногда потому, что образ сохраняет пространственное содержание, каковое музыка лишь иллюстрирует, – а порою потому, что образ, становясь формальным или абстрактным, показывает лишь произвольные и обратимые, равно как и декоративные, отношения, которые как следует не соответствуют отношениям музыкальным (даже у Мак-Ларена). В равной степени он дает отвод эйзенштейновскому читаемому образу, а также критикует последовательность ожидания, которая кажется ему застревающей на уровне внешнего соответствия (p. 207–208). Зато он считает, что последовательность Ледового побоища является более адекватной, поскольку в ней проявляется тенденция к выявлению движения, общего визуальному и музыкальному элементам. Это и есть условие внутреннего соответствия в том виде, в каком его искал Онеггер. Однако же, на взгляд Митри, общее движение может быть достигнуто лишь в случае, если визуальный образ отрывается от тел не становясь при этом ни абстрактным, ни геометричным: необходимо, чтобы он вызвал движение некоей материи, материальности, способной вибрировать и отражать. И тогда появятся два выражения для одного и того же «недвусмысленного целого» (p. 212–218). В сцене Ледового побоища Эйзенштейну это удалось лишь наполовину, но Митри полагает, что почти добился этого в собственных эссе, в некоторых частях *«Образов к Дебюсси»*. Тем не менее, он охотно признает, что это исследование ставило своей целью исключительно создание условий для экспериментального фильма.

ные образы немого кино уже выражали некое целое, то как добиться того, чтобы целое звукового и визуального элементов не стало одним и тем же, или, если оно все-таки одно и то же, — чтобы оно не дало повод для образования двух избыточных выражений? По мнению Эйзенштейна, речь идет о формировании некоего целого, состоящего из двух выражений, общий знаменатель (опять же — соизмеримость) между которыми предстоит найти. А вот достижение звукового кино заключалось скорее в выражении целого двумя несоизмеримыми и не соответствующими друг другу способами.

И действительно, проблема киномузыки в этом направлении имеет не столько гегельянское решение в духе Эйзенштейна, сколько решение ницшеанское. Согласно Ницше или по крайней мере, Ницше-шопенгауэрианца периода «Рождения трагедии», визуальный образ исходит от Аполлона, приводящего его в движение согласно некоей мере и способствующего тому, чтобы этот образ косвенно и опосредованно, посредством лирической поэзии или драмы, выражал целое. Но целое способно и к прямой репрезентации «непосредственно данного образа», несоизмеримого с первым, и на этот раз образа музыкального и дионисийского, более близкого к безосновательной Воле, нежели к движению[1]. В трагедии непосредственно данный музыкальный образ представляет собой нечто вроде огненного ядра, окруженного визуальными аполлоническими образами, и не может обойтись без их шествия. О кино, представляющем собой прежде всего, визуальное искусство, можно скорее сказать, что музыка добавляет непосредственный образ к образам опосредованным, косвенно репрезентирующим целое. Но ничего существенного не изменится, если мы захотим узнать изначальное различие между косвенной и прямой репрезентацией. Согласно таким композиторам, как Пьер Жансен или в меньшей степени — Филипп Артхейс, киномузыка должна быть абстрактной и самостоятельной, подлинным «инородным телом» в визуальном образе, слегка напоминать пыль в глазу, а также сопровождать «нечто присутствующее в фильме без того, чтобы то было в нем показано или даже индуцировано»[2]. Хотя некое отношение и существует, все же ни внешнее, *ни даже внутреннее* соответствие не приведет нас к подражанию, т. е. к реакции инородного музыкального тела на совершенно непохожие на него визуальные образы, или же скорее к самостоятельному взаимодействию общей структуры в целом. Внутреннее взаимодействие играет здесь столь же ничтожную роль, как и внешнее, и движение вод при игре света — столь же коррелят для баркаролы, сколь и объятия парочки венецианцев. Это доказал Ганс Эй-

---

[1] Ницше, *«Рождение трагедии»*, §§ 5, 16 и 17.

[2] «Table ronde sur la musique de film», в: *«Cinématographe»*, no. 62.

слер в своей критике Эйзенштейна: не существует движения, общего для визуального и звукового элементов, и музыка действует не подобно движению, но как «стимулятор движения, все же его не дублируя» (т. е. подобно воле)[1]. И дело в том, что образы-движения, визуальные образы в движении выражают некое изменяющееся целое, но выражают они его косвенно, так что нельзя утверждать, что изменение как свойство целого регулярно совпадает с каким-либо относительным движением людей или вещей, а также с аффективным движением, интериорным некоему персонажу или какой-либо группе: в музыке оно выражается непосредственно, но по контрасту или даже в конфликте, в несогласованности с движением визуальных образов. Поучительный пример этому привел Пудовкин: провал пролетарской манифестации не должен сопровождаться ни грустной, ни даже неистовой музыкой, – он лишь составляет драму во взаимодействии с музыкой, с изменением целого, как с растущей волей пролетариата. Эйслер приводит массу примеров такой «патетической дистанции» между музыкой и образом: быстрая и решительная музыка для пассивного или угнетающего образа, нежность или спокойствие баркаролы как genius loci по отношению к бурности происходящих событий, гимн солидарности при показе образов угнетения... Словом, к косвенной репрезентации времени как изменяющегося целого звуковое кино добавляет *непосредственную, но музыкальную и только музыкальную, ничему не соответствующую репрезентацию.* Это и есть живой концепт, преодолевающий визуальный образ, будучи не в силах без него обойтись.

Можно заметить, что непосредственная репрезентация – как писал Ницше – не сливается с тем, что она репрезентирует, с изменяющимся целым или с временем. К тому же для нее может быть характерно весьма дискретное, или даже разреженное, присутствие. Более того, прочие звуковые элементы могут исполнять функцию, аналогичную музыкальной: таков voice off в его абсолютном измерении, как всемогущий и всеведущий глас (модуляции голоса Уэллса в фильме *«Великолепные Эмберсоны»*). Или даже voice in: если голос Греты Гарбо производил столь сильное впечатление в звуковом кино, то это потому, что в каждом из фильмов с ее участием он оказывался способным в определенный момент не только выразить внутреннее изменение личности героини как аффективное движение души, но еще и объединял в некоем целом прошлое, настоящее и будущее – и вульгар-

---

[1] Adorno et Eisler, *«Musique de cinéma»*. Arche, p. 87. Также о примере с баркаролой, «работающем» как против Митри, так и против Эйзенштейна, ср. p. 75. Эйслер часто сотрудничал с Брехтом (ему принадлежит музыка к фильму Рене *«Ночь и туман»*). Даже в марксистском контексте безусловная истина, что разные концепции музыки отсылают к весьма несходным типам вдохновения.

ные интонации, и любовное воркование, и холодные сиюминутные решения, и воскрешение прошлого в памяти, и порывы воображения (начиная с ее первого звукового фильма *«Анна Кристи»*)[1]. Примерно такого же эффекта достигает Дельфина Сейриг в фильме Рене *«Мюриэль»*, когда она вбирает в свой голос изменяющееся целое в промежутке от войны до войны и от одной Булони до другой. Как правило, музыка сама становится sound in, как только мы видим ее источник в визуальном образе, но мощи своей она от этого не утрачивает. Такие перемены можно было бы лучше растолковать, если бы нам удалось рассеять явное противоречие между двумя последовательно упомянутыми нами концепциями: «звукового континуума» Фано и «инородного тела» Жансена. Того, что их общей чертой является противостояние принципу соответствия, недостаточно. На самом деле все звуковые элементы, в том числе и музыка, и безмолвие, формируют некий континуум как принадлежность визуального образа. Это, однако, не мешает данному континууму непрестанно дифференцироваться согласно двум аспектам закадрового пространства, один из которых относительный, а другой – абсолютный. И все это в той мере, в какой музыка репрезентирует или населяет абсолют, с коим она взаимодействует как инородное тело. Но абсолют – или изменяющееся целое – не сливается со своей непосредственной репрезентацией: вот почему он непрестанно восстанавливает звуковой континуум, как sound off или sound in, а также соотносит его с косвенно его выражающими визуальными образами. И выходит так, что этот второй момент не отменяет первого и сохраняет за музыкой ее самостоятельную специфическую силу[2]. В этой точке кино остается, в основе своей, визуальным искусством, по отношению к которому звуковой континуум дифференцируется в двух направлениях, по двум гетерогенным потокам, но также и реформируется, и восстанавливает свою форму. Таково мощное движение; следуя ему, образы уже в немом кино интериоризуются в изменяющемся целом, но в то же время изменяющееся целое экстериоризуется в визуальных образах. Обретая звук, речь и музыку,

[1] Балашу принадлежит превосходный кинематографический портрет Греты Гарбо (*«Le cinéma»*, p. 276): по его мнению, особенная черта красоты Греты Гарбо коренится в том, что актриса отрывается от всего окружения, чтобы выразить «чистоту замкнутости в себе, духовный аристократизм, зябкую чувствительность *недотроги*». Балаш не имеет в виду голоса Гарбо, но качества последнего могли бы подтвердить его анализ: он вбирает в себя варьирование некоего внутреннего целого, находящегося по ту сторону психологии, – тогда как движения актрисы по окружающей ее среде выражали это с еще недостаточной прямотой.

[2] Мишель Фано в одном весьма тонком тексте (*«Cinématographe»*, p. 9) сам говорит, что обе концепции – и его, и Жансена – имеют одинаковое право на существование. По нашему же мнению, здесь даже нет выбора, и они могут иметь друг друга в виду на двух различных уровнях.

круг образа-движения формирует иную фигуру, в иных измерениях и с другими составными частями; тем не менее в нем сохраняется связь между образом и целым, постепенно становящимся более богатым и сложным. В этом-то смысле звуковое кино довершает достижения немого. Как мы уже видели, и немое, и звуковое кино формируют нескончаемый «внутренний монолог», который непрестанно интериоризуется и экстериоризуется: это не язык, а визуальная материя, выразимая на языке (его «потенциальное означаемое», как называл это явление лингвист Гюстав Гийом) и отсылающая в одних случаях к косвенным выражениям (титры), в других — к прямым (речевые и музыкальные акты).

3

Нам уже приходилось в различных аспектах упоминать «модернистских» режиссеров. Но мы еще не говорили, почему их считают таковыми. Различие между так называемым классическим и так называемым модернистским кинематографом иное, нежели между немым и звуковым кино. Модернизм имеет в виду новое использование речевого, звукового и музыкального элементов. Дело выглядит так, как если бы в первом приближении речевой акт стремился преодолеть зависимость от визуального образа и обретал самостоятельный смысл, хотя такую автономию театральной не назовешь. Немое кино представляло речевые акты в стиле косвенной речи, так как оно обязывало читать их как титры; зато сущность звукового кино состояла в сближении речевого акта с прямой речью и с вовлечением его во взаимодействие с визуальным образом, при непрерывном сохранении принадлежности речевого акта этому образу, даже в voice off. Но вот, в современном кино неожиданно возникает весьма специфическая трактовка голоса, какую можно назвать несобственно-прямой речью, ибо в ней преодолевается оппозиция между прямой и косвенной речью. И это не смесь прямого и косвенного, а оригинальное и нередуцируемое измерение, существующее в разнообразных формах[1]. Мы встречались с ним несколько раз в предыдущих главах, иногда — на уровне кино, несправедливо называемого прямым, а порою — на уровне кино с композицией, несправедливо называемой косвенной.

---

[1] Мы определили несобственно-прямую речь как высказывание, составляющее часть высказываемого, зависящего от другого субъекта высказывания, например: «Она собралась с силами, пытка доставила бы ей больше мучений, нежели потеря девственности». То, что речь идет не о смешанной форме, доказал Бахтин (*«Марксизм и философия языка»,* часть 3).

Если оставаться в рамках этого второго случая, то несобственно-прямую речь можно представить как переход от прямой речи к косвенной или в обратном направлении, хотя это и не смесь. Так, Ромер, истолковывая свою практику, часто говорил, что *«Нравоучительные повести»* есть не что иное, как экранизация текстов, сначала написанных косвенной речью, а затем переведенных в состояние диалога: voice off исчезает, и даже рассказчик вступает в косвенные отношения с неким Другим (например, с писательницей из *«Колена Клер»*), но происходит это в таких условиях, когда прямая речь сохраняет признаки косвенного происхождения и не допускает фиксирования на первом лице. За пределами серии *«Нравоучительных повестей»* и серии *«Моральных историй»*, двум выдающимся фильмам, *«Маркизе фон О...»* и *«Парсифалю»* удается наделить кино способностью передачи несобственно-прямой речи в том виде, как она представала в произведениях Клейста, или же в средневековом романе, где персонажи могли говорить о себе в третьем лице («Она плачет», – поет Бланшефлер)[1]. Можно предположить, что Ромер пошел в обратном направлении по сравнению с Брессоном, который два раза воспользовался Достоевским, а один раз – средневековым романом. Ибо у Брессона не косвенная речь трактовалась как прямая, а наоборот, прямая речь, диалог, трактовались так, словно они произносятся Другим: отсюда знаменитый брессоновский голос, голос «модели», противопоставленный голосу театрального актера, – персонаж говорит так, как если бы он вслушивался в собственные речи, произносимые Другим, ради достижения *буквализма* голоса, ради отсечения его от всяческих непосредственных резонансов и ради произнесения несобственно-прямой речи[2].

Если справедливо, что современное кино имеет в виду крушение сенсомоторной схемы, то речевой акт уже не вставляется в цепь действий и реакций и к тому же не обнаруживает какую бы то ни было основу взаимодействий. Он замыкается на себе и больше не представляет собой ни зависимости, ни какой-либо части визуального образа;

---

[1] Rohmer Eric. *«Le goût de la beauté»*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile: «Фильм и три плана речи – косвенный, прямой, сверхпрямой», p. 96–99.

[2] Chion Michel, p. 73 : «Брессоновская модель говорит так, как мы слушаем: постепенно вбирая в себя то, что было произнесено в недрах ее самой, так что возникает впечатление, будто она замыкает собственную речь по мере произнесения звуков, не давая себе возможности резонировать у партнера или публики. <...> В фильме *"Вероятно, дьявол"* ни один голос больше не резонирует» (ср.: Daney Serge. *«La rampe»*, p. 135–143). В *«Четырех ночах мечтателя»* особым смыслом наделяется flashback, поскольку он позволяет персонажам больше говорить так, как если бы они произносили собственные речи. Можно заметить, что уже Достоевский обыгрывал необычность голосов своих персонажей («я начал так, словно читал книгу...», «когда вы говорите, кажется, будто вы читаете по книжке...»).

он становится отдельным и целостным звуковым образом, обретает кинематографическую автономию, и кино становится действительно аудиовизуальным. Как раз благодаря этому осуществляется единство всех новых форм речевого акта, когда он попадает в режим несобственно-прямой речи, – посредством этого акта звуковое кино наконец-то становится автономным. Следовательно, речь идет уже не о действии и реакции, равно как и не о взаимодействии и даже не о рефлексии. Речевой акт изменил свой статус. Если мы обратимся к «прямому» кино, то в полной мере обнаружим этот статус, наделяющий речь несобственно-прямым статусом: это выдумывание. Речевой акт у Руша или Перро становится *игрой воображения*, тем, что Перро называл «ловлей сочинителя легенды на месте преступления», и тем, что обретает политический смысл формирования народа (лишь таким путем можно определить кино, называемое прямым или переживаемым). Что же касается композиционного кино типа брессоновского или ромеровского, то аналогичный результат достигается на других уровнях и иными средствами. Согласно Ромеру, именно анализ нравов общества в состоянии кризиса позволяет выделить речь как «реализующее фантазирование», творящее события[1]. Что же касается Брессона, то у него, наоборот, речь должна проникнуть внутрь события, чтобы извлечь из него духовную часть, вечными современниками которой являемся мы: это и образует память, легенду, или же то, что Пеги называл «internel». Несобственно-прямой речевой акт становится политическим актом фантазирования, моральным актом рассказа, надысторическим актом легенды[2]. Ромеру, как и Роб-Грийе, случается отправляться попросту от акта лжи, на что кинематограф, в противоположность театру, способен, – однако же, ясно, что в произведениях обоих авторов ложь диковинным образом преодолевает свой обыкновенный концепт.

Разрыв сенсомоторных связей поражает не только речевой акт, который замыкается на себе и опустошается, при том, что голос те-

---

[1] Vidal Marion, *«Les contes moraux d'Eric Rohmer»*. Lherminier, p. 126–128: в *«Колене Клер»* рассказчик обращается к романистке; «если она примет рассказ Жерома, этот последний выиграет и станет персонажем романа, сравнимым, как минимум, с Вальмоном или Жюльеном Сорелем. Это и есть принцип реализующего фантазирования, посредством словесной магии придающего телесность неощутимой и практически несуществующей реальности». О том, что Ромер называет «ложью» как кинематографическим принципом, ср. *«Le goût de la beauté»*, p. 39–40.

[2] Пазолини имеет здесь тем большее значение, что, как мы видели, именно он ввел в кино «несобственно-прямую речь». Относительно анализа речевых актов у Пазолини, то сказочных, то мифологических, ср.: *«Pasolini, Etudes cinématographiques»* (о мифе и сакральном в *«Евангелии от Матфея»*, *«Царе Эдипе»*, *«Медее»*, I, статьи Маакароуна (Maakaroun) и Амангуаля; о сказке и повествовании в *«Декамероне»*, *«Кентерберийских рассказах»*, *«Цветке тысячи и одной ночи»*, II, статьи Семолюэ и Амангуаля).

перь отсылает лишь к самому себе и другим голосам. Этот разрыв затрагивает и визуальный образ, с этих пор обнаруживающий лишь какие-угодно-пространства, пространства пустые или отъединенные, характеризующие современный кинематограф. Это слегка похоже на то, как если бы речь отстранялась от образа, чтобы стать основополагающим актом, а образ, со своей стороны, воздвигал основы или «устои» пространства, эти безмолвные потенции, существующие до или после речи, до или после людей. Визуальный образ становится *археологическим, стратиграфическим, тектоническим.* Не то чтобы нас отсылали в какой-то доисторический период (существует и археология настоящего); отсылают нас в пустынные слои нашего времени, где зарыты наши собственные фантомы, – в лакунарные слои, залегающие одни под другими согласно переменным ориентациям и связям. Таковы пустыни в городах Германии. Сюда же относятся пустыни у Пазолини, превращающие доисторические периоды в абстрактный поэтический элемент, в «сущность», существующую одновременно с нашей историей, в цоколь Архейской эры, обнаруживающий нескончаемую историю под нашей историей. Сюда же относятся пустыни Антониони, в предельных случаях хранящие лишь абстрактные дороги и скрывающие многочисленные фрагменты жизни доисторических супружеских пар. Это и фрагментации Брессона, согласующие или заново нанизывающие в цепь куски пространства, каждый из которых, в свою очередь, образует замкнутый контур. У Ромера это женское тело, претерпевающее фрагментации, несомненно, и как фетиш, но также и как осколки некоего сосуда или извлеченной из моря посуды радужных цветов: в *«Нравоучительных повестях»* представлена археологическая коллекция нашего времени. А море и в особенности пространство из *«Парсифаля»* поражены искривленностью, накладывающейся на едва ли не абстрактные пути. Перро в фильме *«Вас ожидает королевство»* показывает медлительные тягачи, на рассвете убирающие сборные домики, оставляя ландшафт пустым: сюда привели людей, а сегодня их уводят отсюда. *«Страна без деревьев»* – шедевр, в котором налагаются друг на друга географические, картографические и археологические образы, связанные со ставшей абстрактной трассой миграции почти исчезнувшего оленя-карибу. Рене погружает образ в мировые эпохи и использует переменные порядки расположения слоев; эти слои пронзают самих персонажей и соединяют, например, возвратившихся с того света женщину-ботаника и мужчину-археолога в фильме *«Любовь до смерти»*. Но именно в стратиграфически пустых и лакунарных пейзажах Штрауба движения камеры (когда таковые есть, в особенности – панорамные) вычерчивают абстрактную кривую происшедшего, и земля в них сливается с тем, что в ней зарыто: грот из *«Отона»*, где участники Сопротивления прятали оружие; мраморные каменоломни и поля Италии, где происходили массовые

убийства гражданского населения в фильме *«Собаки Фортини»*; в фильме *«Из мрака к сопротивлению»* – поле зерновых, орошенное священной кровью жертв (или план с травой и акациями); французские и египетские деревни в фильме *«Слишком рано, слишком поздно...»*[1]. На вопрос «что такое штраубовский план?» можно ответить, как в учебнике стратиграфии, что это срез, включающий точечные линии исчезнувших *археологических культур* и сплошные линии тех культур, с которыми мы пока соприкасаемся. Согласно Штраубу, визуальный образ есть скальная порода.

«Пустоты» и «отъединенные» – не лучшие здесь слова. Пустое пространство без персонажей (или то, в котором сами персонажи свидетельствуют о пустоте), обладает полнотой, где присутствует все. Разрозненные, отъединенные куски пространства представляют собой объекты особого, нового нанизывания в цепь поверх интервалов: отсутствие согласованности является не более чем видимостью нового согласования, каковое может произойти на тысячу ладов. В этом смысле археологический, или стратиграфический, образ является *читаемым* в то же время, что и видимым. Ноэль Бёрч очень хорошо сказал, что когда персонажи перестают выстраиваться в цепочку «естественным путем», когда они отсылают к систематическому использованию лжесогласования или согласования под углом в 180°, дело выглядит так, будто сами планы вращаются или «выворачиваются наизнанку», и их восприятие «требует значительного усилия памяти и воображения, иными словами, *прочтения*». Именно такова ситуация у Штрауба: по мнению Данея, герои фильма *«Моисей и Аарон»* напоминают фигуры, вписанные по каждую из сторон незаполненного или пустого образа, лицевую сторону и изнанку одной и той же фигуры, «нечто вначале сплошное, а потом разъединенное, так что эти два аспекта предстают взору в одно и то же время»; а в двойственно воспринимаемых пейза-

---

[1] По этому вопросу, как и по всем фильмам Штрауба и Юйе, имеются два основных текста – Нарбони и Данея (*«Cahiers du cinéma»*, no. 275, avril 1977 ; no. 305, novembre 1979). Жан Нарбони подчеркивает «залежи», лакуны и интервалы, визуальный образ как «камень», а также то, что он называет «локусами памяти». Серж Даней озаглавил свой текст «Le plan straubien» и отвечает на указанный вопрос выражением «план как надгробие» («содержимое плана в таком случае есть *stricto sensu* то, что в нем кроется, – трупы под землей»). Разумеется, речь идет не о древнем надгробии, но об археологии нашего времени. Даней уже рассматривал эту тему в другом тексте, озаглавленном «Un tombeau pour l'oeil» (*«La rampe»*, p. 70–77), где он мимоходом замечает, что у Штрауба присутствует фрагментация тел, соотносящая их с землей, «скрытая валоризация наиболее нейтральных и наименее «зрелищных» частей тела – то лодыжки, то колена». На этом, пусть даже ничтожном основании можно подтвердить сравнение Штрауба с Брессоном и Ромером. К текстам Нарбони и Данея можно присовокупить текст Жан-Клода Бьетта (Biette) с анализом стратиграфических пейзажей в фильме *«Слишком рано, слишком поздно...»*, а также роль панорамного движения камеры в нем (*«Cahiers du cinéma»*, no. 332, février 1982).

жах происходит прямо-таки «слипание» воспринятого с памятью, воображаемым или знанием[1]. И не в том смысле, как понимали это в прежние времена: воспринимать означает знать, воображать и припоминать, но том в смысле, что чтение становится функцией взгляда, перцепцией перцепции, перцепцией, схватывающей перцепцию не иначе, как улавливая также и ее изнанку – воображение, память или знание. Словом, то, что мы называем чтением визуального образа, представляет собой стратиграфическое состояние, выворачивание образа наизнанку, акт, соответствующий перцепции, непрестанно превращающей пустоту в полноту, а лицевую сторону – в изнанку. Читать означает заново выстраивать в цепь, вместо того чтобы просто нанизывать в цепь; это означает «вращать и перелицовывать», вместо того чтобы следовать по лицевой стороне: вот вам новая Аналитика образа. Без сомнения, с самого начала звукового кино визуальный образ становился читаемым «как таковым». Но ведь происходило это в силу того, что речь, как принадлежность или зависимость звукового кино, позволяла нечто увидеть в этом образе и была видимой сама. Эйзенштейн создал понятие *прочитываемого образа* в соотношении с музыкальным, но здесь смысл пока еще заключался в том, что музыка давала возможность увидеть нечто, навязывая взгляду необратимую ориентацию. Теперь, на второй стадии звукового кино, дела обстоят иначе. Напротив, из-за того, что слышимая речь перестает показывать и быть видимой, оттого, что она становится независимой от визуального образа, визуальный образ, в свою очередь, допускает новое прочтение вещей и делается археологическим или, скорее, стратиграфическим срезом, который следует прочесть: «к скале речами не притрагиваются», – сказано в фильме *«Из мрака к сопротивлению»*. А в *«Собаках Фортини»* Жан-Клод Бонне анализирует «большую центральную щель», «теллурическую, геологическую и геофизическую» последовательность без текста, «пейзаж в ней предназначен для прочтения, ибо это место описания боев, пустой театр военных действий»[2]. В визуальном образе у «читаемого» возникает новый смысл, в то время как речевой акт сам по себе становится автономным звуковым образом.

Часто отмечали, что современное кино – некоторым образом – ближе к немому, нежели к звуковому на его первой стадии: не только потому, что порою оно заново вводит титры, но еще и оттого, что оно работает некоторыми из средств немого кино, совершая инъекции письменных элементов в визуальные образы (оперируя тетрадями, письма-

---

[1] Ср.: D a n e y, no. 305, p. 6. А также в связи с фильмом *«Моисей и Аарон»* – интервью, данное Штраубом и Юйе Бонтану (Bontemps), Бонитцеру и Данею, no. 258, juillet 1975, p. 17.

[2] B o n n e t J e a n - C l a u d e. «Trois cinéastes du texte». *«Cinématographe»*, no. 31, octobre 1977, p. 3 (о теллурической последовательности и центральной щели говорил сам Штрауб).

ми и – у Штрауба постоянно – надгробными надписями или надписями на камне, «мемориальными досками, памятниками умершим, табличками с названиями улиц...»)[1]. Тем не менее сопоставлять современное кино с немым в большей степени, нежели с первой стадией звукового, неуместно. Ибо в немом кино мы присутствовали при двух типах образов, один из которых видимый, а другой – читаемый (титры), либо при двух элементах одного образа (инъекции письменных текстов). А вот теперь визуальный образ должен читаться целиком, поскольку титры и инъекции письма представляют собой лишь пунктир некоего стратиграфического слоя или же переменные связи в промежутке между слоями, переходы от одного слоя к другому (отсюда, к примеру, электронные преобразования письменного элемента образов у Годара)[2]. Словом, в современном кино читабельность визуального образа, «обязанность» прочесть этот образ больше не отсылают к какому-то специфическому элементу (в отличие от немого кино), равно как и к глобальному воздействию речевого акта на видимый образ (в отличие от первой стадии звукового кино). Дело здесь в том, что речевой акт состоялся в другом месте и обрел автономию, чью археологию или стратиграфию, в свою очередь, обнаруживает визуальный образ, – т. е. он находит прочтение, касающееся его в целом, и только его. Следовательно, эстетика визуального образа наделяется новым свойством: его живописные или скульптурные качества зависят от некоей геологической и тектонической потенции, как в скалах Сезанна. Именно это в высшей степени часто происходит у Штрауба[3]. Визуальный образ дает соб-

[1] Narboni, no. 275, p. 9. Паскаль Бонитцер писал об «окаменелых надписях, приводящих зрителя в остолбенение (médusantes)»: «мы имеем дело с нагромождениями – говорят Штрауб и Юйе <...>, например, посвящение *«Für Holger Meins»*, нацарапанное на нагромождении планов и представляющее собой эпиграф к *«Моисею и Аарону»*, в конечном счете, наделяется для Штраубов наибольшей важностью в фильме (*«Le regard et la voix»*, p. 67).

[2] Разумеется, надписи в образе (письма, крупные заголовки в газетах) оставались частыми и на первой стадии звукового кино, – однако гораздо чаще они «транслировались» с помощью голоса (например, голоса продавца газет). А вот в современном кино, как и в немом, надписи и титры обладают самостоятельной важностью; тем не менее, есть и существенные различия: современное кино оперирует некоей «расплывчатостью» написанного смысла, как показывает Жак Фьески, посвятивший этому вопросу сопоставления современного и немого кинематографа две статьи: «Mots en images» и «Cartons, chiffres et lettres». *«Cinématographe»*, no. 21, 32, octobre 1976, novembre 1977.

[3] Тектоническая или геологическая потенция живописного образа у Сезанна не просто одна из черточек, добавляющаяся к прочим, но имеет глобальный характер, трансформирующий весь образ – не только скалу или линию гор в пейзажах, но и натюрморты. Это новый режим визуального ощущения, противопоставляемого как дематериализованному ощущению в импрессионизме, так и спроецированному и галлюцинаторному ощущению в экспрессионизме. Таково «материализованное ощущение», к сторонникам которого причисляет себя Штрауб, ссылаясь на Сезанна: Штрауб полагает, что фильм не вызывает и не производит ощущения у зрителя, но «материализует их», добираясь до тектоники ощущения. Ср.: Entretien, no. 305, p.19.

ственные геологические устои или основания, тогда как речевой или даже музыкальный акт, со своей стороны, закладывает некие основы в воздухе. Возможно, в этом объяснение колоссального парадокса Одзу, ибо уже в немом кино Одзу был изобретателем пустых и бессвязных пространств и даже натюрмортов, обнаруживавших устои визуального образа и подчинявших этот образ сам по себе стратиграфическому прочтению; тем самым он настолько предвосхитил технику современного кино, что у последнего не было никакой надобности обращаться к звуковому; когда же Одзу занялся звуковым кино (весьма поздно, но и тут опередив свое время), он перешел непосредственно ко второй его стадии, к «диссоциации» двух потенций, усиливающей каждую из них, при «разделении труда между презентационным образом и репрезентационным голосом»[1]. В современном кинематографе визуальный образ обретает новую эстетику: он «как таковой» становится читаемым и наделяется потенцией, которой в немом кино обыкновенно не существовало, – тогда как речевой акт происходит в другом месте, и ему придается потенция, неизвестная на первой стадии звукового кино. Речевой акт, «висящий в воздухе», создает событие, но последнее всегда располагается «наискось» над визуальными тектоническими слоями: это две пересекающиеся траектории. Он создает событие – но в пространстве, опустошенном от событий. Современное кино определяется через «маятникообразные движения между речью и образом», в силу которых возникают новые отношения между ними (не только у Одзу и Штрауба, но и у Ромера, Рене и Роб-Грийе...)[2].

В простейшем случае такое новое распределение визуального и речевого случается в рамках одного и того же образа, который, следовательно, становится аудиовизуальным. Тут необходима настоя-

---

[1] Насколько нам известно, Ноэль Бёрч заново изобрел понятие «прочтения» визуального образа, придав ему оригинальный смысл, совершенно отличный от эйзенштейновского. Он дал ему определение, с которым мы уже встретились в предыдущей цитате, и с особенным успехом применял его к творчеству Одзу: *«Pour un observateur lointain»*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 175, 179 и прежде всего 185. Кроме того, Бёрч показал, как Одзу, освоив звуковое кино в 1936 г. (*«Единственный сын»*), ввел «разделение труда», или дизъюнкцию между «событием, о котором идет речь», и неподвижным образом, «опустошенным от событий»: p. 186–189.

[2] Марион Видаль в фильме Ромера *«Колено Клер»* анализирует последовательность, начинающуюся с внешне неподвижного, скульптурного и живописного образа, затем переходящую к повествованию, а впоследствии возвращающуюся к неподвижному образу: «маятникообразное движение между речью и образом» (p. 128). Видаль показывает, как часто у Ромера речь создает события. Аналогично этому в фильме Рене и Роб-Грийе *«Прошлым летом в Мариенбаде»* происходит маятникообразное движение между повествовательной речью, творящей события, и застывшим парком, обретающим какой-то минеральный или тектонический смысл благодаря его по-разному окрашенным зонам – белой, серой и черной.

щая педагогика, поскольку мы должны по-новому прочитывать визуальное, равно как и слушать речевые акты. Вот почему Серж Даней ссылается на «годарианскую» или «штраубианскую» педагогику. И первым проявлением большой педагогики в простом и все-таки определяющем случае стали последние фильмы Росселлини. Дело обстоит так, как если бы Росселлини сумел заново создать что-то вроде абсолютно необходимой начальной школы с ее уроком слов и уроком вещей, с грамматикой речи и правилами обращения с предметами. Эта педагогика, не сливающаяся ни с документальным фильмом, ни с расследованием, особенно отчетливо предстает в фильме *«Восшествие Людовика XIV на престол»*: Людовик XIV дает портному урок отношения к вещам, заставляя его подбирать ленты и узелки, чтобы тот создал прототип парадного костюма, который будет давать занятия дворянским рукам, — в другом же месте король дает урок новой грамматики, где он сам становится единственным субъектом высказывания, тогда как вещи сочетаются согласно его намерениям. Педагогика или, скорее, «дидактика» Росселлини состоит не в соотнесении речей между собой и не в демонстрации вещей, но в выделении простейшей структуры дискурса, – речевого акта, – а также в обучении будничному изготовлению вещей, большим или малым трудам, ремеслу или индустрии. В фильме *«Мессия»* сопрягаются притчи, представляющие собой речевые акты Христа, и изготовление ремесленных предметов; *«Августин Гиппонский»* сопрягает акт веры с новой скульптурой (то же самое происходит с предметами в *«Паскале»*, с рынком из *«Сократа»* и т. д.). Так сочетаются две траектории. Интересы Росселлини состоят в разъяснении понятия «борьбы» как возникновения нового, и борьба эта не творится между двумя траекториями, а может проявиться лишь «сквозь» них и благодаря их маятникообразным движениям. Под дискурсами необходимо найти новый стиль речевого акта, всякий раз выявляющийся в языковой борьбе с прошлым, – а под вещами – новое пространство, формирующееся в тектонической противопоставленности пространству прежнему. Пространством Людовика XIV является Версаль, благоустроенная территория, противостоящая скученному пространству Мазарини, — но также и индустриальное пространство, где вскоре началось серийное производство вещей. Будь то у Сократа, Христа, Августина, Людовика XIV, Паскаля или Декарта – речевой акт отрывается от прежнего стиля в то время, как пространство формирует новый слой, стремящийся закрыть предыдущий; повсюду борьба характеризует маршрут мира, покидающего один исторический момент ради того, чтобы войти в другой – трудные роды нового мира с двойными щипцами слов и вещей, речевых актов и стратифицированного пространства. Такова историческая концепция, сочетающая одновременно и комическое и драматическое, и необычайное и повседневное –

новые типы речевых актов и новые виды структурирования пространства. «Археологическая» концепция почти что в духе Мишеля Фуко... Как раз этот метод унаследовал Годар, превративший его в основу собственной педагогики и присущего ему дидактизма: таковы уроки отношения к вещам и словам в фильме *«Шестью два»*, вплоть до знаменитой последовательности из фильма *«Спасайся, кто может»*, где урок отношения к вещам состоит в позах, навязываемых клиентом проститутке, а урок слов — в фонемах, которые он заставляет ее произносить, — и эти уроки отчетливо друг от друга отделены.

На этой-то педагогической основе и строится новый режим образа. Как мы уже видели, этот новый режим состоит в следующем: образы и последовательности не нанизываются посредством рациональных купюр, завершающих первый (первую) или начинающих второй (вторую), а заново выстраиваются через иррациональные купюры, уже не принадлежащие ни к одному из двух образов и ни к одной из двух последовательностей и обладающие смыслом сами по себе (зазоры). Иррациональные купюры, следовательно, имеют дизъюнктивный, а уже не конъюнктивный смысл[1]. В сложном случае, который мы теперь рассматриваем, проблема в следующем: где проходят купюры, в чем они состоят, почему они обладают автономией? Мы сталкиваемся с первой последовательностью визуальных образов, имеющих звуковой и речевой компонент, как на первой стадии звукового кино, — однако они стремятся к пределу, который им уже не принадлежит, как не принадлежит он и второй последовательности. Этот предел, эта иррациональная купюра, может представать в весьма разнообразных визуальных формах — либо в неподвижной форме последовательности необычных, «аномальных» образов, порою прерывающих нормальное выстраивание двух последовательностей; либо в расширенной форме черного или белого экрана и их производных. *Но всякий раз иррациональная купюра имеет в виду новую стадию говорящего кино, новый облик звукового кино.* Это может быть актом молчания в том смысле, что молчание возникло с появлением речевых и музыкальных элементов. Это может быть и речевым актом, но взятом в аспекте игры воображения или заложения основ, а не в его классических аспектах. Примеры тому многочисленны в фильмах новой волны, например в фильме Трюффо *«Стреляйте в пианиста»*, где речевой акт прерывает погоню на автомобиле, — акт тем более странный, что он сохраняет видимость обыкновенной беседы, взятой наудачу; этот метод особенно выра-

[1] Burch, p. 174: от ложного согласования «возникает эффект зияния, подчеркивающий дизъюнктивный характер изменения плана, между тем как разработка правил монтажа постоянно его затушевывала».

зителен у Годара, поскольку иррациональная купюра, к которой стремится нормальная последовательность, является жанром или персонифицированной категорией, требующими как раз речевого акта как заложения основ (роль Бриса Парена в *«Жить своей жизнью»*) или как игры воображения (роль Девоса в *«Безумном Пьеро»*). Это может быть и музыкальным актом, когда музыка органична по отношению к черному заснеженному экрану, разрезающему последовательности образов, и заполняет этот интервал ради того, чтобы распределять образы по двум непрерывно перемешиваемым сериям: такова организация фильма Рене *«Любовь до смерти»*, где музыка Хенце слышится только в интервалах, ибо она принимает на себя подвижную дизъюнктивную функцию в промежутке между двумя сериями – от смерти к жизни и от жизни к смерти. Случай может быть и еще более сложным, когда серия образов тяготеет не только к некоему музыкальному пределу как купюре или категории (как происходит в фильме Годара *«Спасайся, кто может»*, где непрерывным эхом звучит вопрос: «что такое эта музыка?»), но и когда эта купюра, этот предел сами формируют серию, накладывающуюся на первую (такова вертикальная конструкция фильма *«Имя: Кармен»*, где образы квартета выстраиваются в серию, накладываемую на серии, купюры между которыми они обеспечивают). Годар, разумеется, является одним из режиссеров, внимательнее других рассмотревшим отношения между визуальным и звуковым элементами. Но его тенденция реинвестировать звуковое внутрь визуального, а в последнем пределе (по выражению Данея) – «вернуть» оба элемента в тело, из которого они были взяты, влечет за собой целую систему «сбоев» в синхронизации или микрокупюр во всех смыслах слова: купюры размножаются и теперь проходят уже не между звуковым и визуальным элементами, но и в пределах визуального, и в многочисленных стыках элементов[1]. А что происходит в том случае, когда иррациональная купюра, зазор или интервал проходят между очищенными, освобожденными друг от друга, дизъюнктивными визуальным и звуковым элементами?

Возвращаясь к наглядной педагогике, можно утверждать, что фильм Эсташа *«Фотографии Аликс»* сводит визуальный элемент к фотографиям, а голос – к комментарию, – но между комментарием и фотографиями постепенно «выдалбливается» зазор; впрочем, сам свидетель не удивляется этой растущей гетерогенности. Начиная

---

[1] Мари-Клер Ропар анализирует в этой связи движение, часто встречающееся в фильмах Годара: разделение «абстрактных компонентов» образа дает повод для перекомпоновки всех аудиовизуальных средств «в один миг, в некий абсолют», – и так до тех пор, пока эти компоненты не разделятся заново (*«Jean-Luc Godard. Etudes cinématographiques»*, p. 20–27).

с фильма *«Прошлым летом в Мариенбаде»* и на протяжении всего своего творчества Роб-Грийе обыгрывал новую асинхронию, когда речевой и визуальный элементы не слипаются, но опровергают друг друга и друг другу противоречат, причем мы не можем отдать «приоритет» ни тому, ни другому: в промежутке есть что-то неразрешимое (как замечает Гардьес, у визуального нет исключительного права на подлинность, и оно содержит не меньше неправдоподобного, нежели речь). И противоречия уже не позволяют нам просто сличать услышанное и увиденное – элемент за элементом, или одно за другим, с педагогической целью: роль их – задействовать целую систему сбоев синхронизации и переплетений, поочередно, посредством предвосхищения или возвращений назад, детерминирующих разные настоящие времена, сочетая их в непосредственном образе-времени, – или же организующих прогрессивную или обратимую серию потенций под знаком ложного[1]. Визуальный и речевой элементы могут в каждом конкретном случае включать в себя различие между реальным и воображаемым, представляя то одно, то другое, равно как и альтернативу истинного и ложного (любой элемент может получать любое из приведенных значений); но последовательность аудиовизуальных образов неуклонно превращает отчетливо выделимое в неразличимое и делает альтернативу неразрешимой. Первое свойство этого нового образа состоит в том, что «асинхрония» перестала означать то, что она значила в советском манифесте и в особенности у Пудовкина: речь идет уже не о том, чтобы донести до слуха речи и звуки, чей источник находится в относительном закадровом пространстве, и, стало быть, соотносящиеся с визуальным образом, но лишь избегающие дублирования его данных. Точно так же речь не идет о voice off, реализующем абсолютное закадровое пространство как отношение к целому, само по себе все еще принадлежащее визуальному образу. Voice off вступает в соперничество с визуальными образами или становится гетерогенным им, он утрачивает свойство превосходства над визуальными образами, определявшееся через отношение к их пределам: он утерял всемогущество,

---

[1] Масса противоречий между визуальным и звуковым элементами встречается в *«Человеке, который лжет»*: показана гостиница, полная народу, тогда как голос объявляет, что она пуста; голос Бориса утверждает: «я не знаю, сколько времени я тут нахожусь...», тогда как образ демонстрирует, что он уходит вдаль. Но это не те противоречия, которые имеют существенное значение: по мнению Гардьеса, это, скорее повторения и переворачивания, основанные на своего рода «парадигматике», мобилизующей визуальный и звуковой элементы (*«Le cinéma de Robbe-Grillet»*, ch. VIII, conclusion). Шато и Жост употребляют понятие парадигмы в расширительном значении и переносят его на параметры, имеющие функции предвосхищения и возвращений назад: в этом смысл их открытия «телеструктур» и зависящего от них аудиовизуального кода (*«Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie»*, ch. VI).

характеризовавшее его на первой стадии звукового кино. Он перестал все видеть, научился сомневаться, стал колеблющимся и двойственным, как в *«Человеке, который лжет»* Роб-Грийе или в *«Песни об Индии»* Маргерит Дюрас, поскольку разорвал узы с визуальными образами, наделявшими его всемогуществом, которого у них не было. Voice off утрачивает всемогущество, но обретает автономию. Как раз это преобразование глубоко проанализировал Мишель Шьон, и именно оно привело Бонитцера к выработке понятия «voice off off», противоположного «voice off»[1].

Другая новинка (или, в сущности, развитие первой), возможно, заключается в том, что как закадровое пространство, так и voice off во всех смыслах слова больше не существуют. С одной стороны, речевой элемент и совокупность звуковых элементов обрели автономию: они избежали проклятья Балаша (звукового образа не существует...), они перестали быть одним из компонентов визуального образа, как было на первой стадии, – они сделались совершенно самостоятельными образами. Родился звуковой образ, и родился он из собственного разрыва с образом визуальным. Это уже не два автономных компонента одного и того же аудиовизуального образа, как было в фильмах Росселлини; это два «геавтономных» образа, один из которых визуальный, а другой – звуковой, с десинхронизацией, с зазором, с иррациональной купюрой в промежутке[2]. По поводу фильма *«Женщина Ганга»* Маргерит Дюрас пишет: «Это два фильма, один из которых образный, а другой – голосовой. <...> Для каждого фильма характерна тотальная автономия <...>. [Голоса] уже не представляют собой voices off в привычном значении термина: они не облегчают ход фильма, а, наоборот, создают в нем помехи и недоразумения. И эти помехи и недоразумения не следует привязывать к фильму образов»[3]. Дело здесь в том, что – с другой стороны и в то же самое время – перестает сбываться и второе проклятье Балаша: он признавал существование звуковых крупных планов, наплывов

---

[1] Мишель Шьон демонстрирует, как абсолютный voice off достигает тем большей независимости, чем скорее он перестает все знать и видеть, отказываясь от всемогущества: этот автор ссылается на Маргерит Дюрас и Бертолуччи, но первый замечательный пример этого явления находит в *«Саге об Анатахане»* Штернберга (p. 30–32). О понятии «voice off off», когда в промежуток между визуальным и звуковым элементами вводится сбой, ср.: Bonitzer, p. 69. Более обобщенно проследить аватары voice off можно по различиям, вводимым Першероном (Percheron), называющим «voice off in» случай, когда «говорящий находится на экране, но из его уст не доносится ни слова» (*«Ca»*, no. 2, octobre 1973); и в особенности пользуясь новой топологией, введенной Данеем (*«La rampe»*, p. 144–147).

[2] Различие между автономией и «геавтономией» открыл Кант, хотя и в другом контексте (ср.: *«Критика способности суждения»*, введение, V).

[3] Duras Marguerite, *«Nathalie Granger»*, suivi de *«La femme du Gange»*. Gallimard.

и т. д., но исключал какую бы то ни было возможность звукового кадрирования, поскольку, как он утверждал, у звука нет граней[1]. Тем не менее, визуальное кадрирование в наши дни определяется не столько выбором некоей предсуществующей грани видимого объекта, сколько нахождением точки зрения, разъединяющей грани или помещающей между ними пустоту, извлекая, так сказать, чистое пространство, какое-угодно-пространство и пространство, данное в предметах. Звуковое кадрирование, в свою очередь, можно определить через изобретение, так сказать, чистого речевого, музыкального акта или даже акта молчания, которые должны извлекаться из слышимого континуума, данного в шумах, звуках, речах и музыке. Стало быть, закадрового пространства больше нет, как нет и населяющих его sounds off, поскольку обе формы закадрового пространства и соответствующие им распределения звуков были все еще частями визуального образа. Но теперь визуальный образ отверг собственную экстериорность, — он отрезан от мира и обрел свою изнанку, он стал свободен от того, что от него зависело. И параллельно этому звуковой образ порвал оковы своей зависимости, стал автономным и обрел собственное кадрирование. Экстериорность визуального образа (который только и кадрировался при существовании закадрового пространства) сменилась на *зазор между двумя типами кадрирования, визуальным и звуковым*, на иррациональную купюру между двумя образами, визуальным и звуковым. Именно это, как нам представляется, определяет вторую стадию звукового кино (а, несомненно, эта вторая стадия так и не возникла бы без телевидения, ведь оно и сделало ее возможным; но поскольку телевидение отвергло большую часть собственных творческих возможностей и перестало их даже осознавать, кино испытало необходимость преподать ему педагогический урок, потребовались великие кинорежиссеры, чтобы показать, чтó кино может и на что оно способно; если верно, что телевидение убивает кино, то кино, наоборот, непрестанно воскрешает телевидение, и не только потому, что подпитывает его своими фильмами, но еще и в силу того, что великие кинорежиссеры изобрели аудиовизуальный образ, который они готовы «вернуть» телевидению, если последнее даст для этого удобный повод, — как мы это видим в последних фильмах Росселлини, в нескончаемых попытках Годара, таковы постоянные намерения Штрауба, равно как и Ренуара, Антониони и т. д.).

Здесь перед нами встают две проблемы. Первая: если верно, что звуковое кадрирование состоит в выделении чисто музыкального или чисто речевого акта в творческих условиях кинематографа, то в чем состоит такой акт? Его можно было бы назвать «чисто кинематографическим высказыванием». Но в то же время, вопрос, очевидно, выходит

---

[1] Balazs. *«Le cinéma»*, ch. XVI.

за рамки кино. Социолингвистика проявляет огромный интерес к речевым актам и возможностям их классификации. Но ведь разве звуковое кино — на протяжении всей своей истории и совершенно невольно — не предлагает классификации, которая могла бы иметь резонанс в других сферах и особое философское значение? Кино побуждает нас различать интерактивные речевые акты, проявляющиеся чаще всего в относительном sound in и sound off, рефлексивные речевые акты, чаще всего выражающиеся в абсолютном sound off, и, наконец, более таинственные речевые акты, акты игры воображения, «сочинение легенды на месте преступления», которые являются тем более чистыми, что им свойственна автономия и они уже не принадлежат визуальному образу[1]. Итак, первая проблема состоит в установлении природы таких чисто кинематографических актов. Вторую же можно сформулировать так: если предположить, что речевые акты являются чистыми, т. е. уже не представляют собой компоненты или измерения визуального образа, то статус образа изменится, ибо визуальное и звуковое стали двумя автономными частями одного и того же поистине аудиовизуального образа (к примеру, у Росселлини). Но нам не под силу остановить это движение: визуальное и звуковое дают повод для возникновения двух геавтономных образов, один из которых аудитивный (слуховой), а другой — оптический, и последние постоянно отделены друг от друга, не связаны между собой или десинхронизированы благодаря тому, что в промежутке между ними появляется иррациональная купюра (Роб-Грийе, Штрауб, Маргерит Дюрас). Тем не менее образ, сделавшийся аудиовизуальным, не лопается, а, наоборот, обретает новый тип связности, зависящий от более сложной связи между визуальным *и* звуковым образами. В результате невозможно поверить в декларацию Маргерит Дюрас, сделанную по поводу *«Женщины Ганга»*: два образа якобы связаны между собой лишь в силу «материального совпадения», поскольку оба записаны на одну и ту же пленку и должны просматриваться в одно и то же время. Эта декларация является юмористической и провокационной, и провозглашается в ней то, что в других местах Дюрас стремится отрицать, так как каждый из двух образов наделяется свойствами другого. Если бы дела действительно обстояли так, то не существовало бы ни малейшей необходимости, свойственной произведению искусства, господствовали бы случайность и необоснованность, что угодно приделывалось бы к чему угодно, как происходит

---

[1] В лингвистической сфере мы ссылаемся не на анализ измерений речевого акта согласно Остину и его последователям, а на классификацию этих актов как «функций» или «потенций» языка (Малиновский, Фёрт, Марсель Коэн). Описание положения дел можно найти в: Ducrot et Todorov, *«Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage»*. Seuil, p. 87–91. Предлагаемое нами трехчастное разделение на интерактивные, рефлексивные и фабулятивные речевые акты, на наш взгляд, основано на кино, но может иметь и более обобщенные применения.

в массе плохих фильмов с претензией на эстетизм (именно за это Митри упрекает Маргерит Дюрас). Геавтономия двух образов не устраняет, а лишь усиливает аудиовизуальный характер образа, — она подтверждает достижения в аудиовизуальной сфере. Следовательно, вторая проблема касается сложной связи между двумя гетерогенными, не соответствующими друг другу и разрозненными образами, — нового типа их переплетения, их специфического выстраивания в цепь заново.

Выделить чистый речевой акт, чисто кинематографическое высказывание или звуковой образ — вот первый аспект творчества Жан-Мари Штрауба и Даниэл Юйе: этот акт должен быть оторван от своей предположительно прочитываемой материальной опоры, от текста, книг, писем или документов. Этот отрыв производится отнюдь не благодаря пылу или страсти; он предполагает определенное сопротивление текста, что лишь добавляет к этому тексту уважения, — но каждый раз требуется особое усилие, чтобы извлечь из него речевой акт. Так, в *«Хронике Анны Магдалены Бах»* предполагаемый голос Анны Магдалены произносит то, что написано в письмах самого Баха и свидетельствах одного из его сыновей, так что получается, будто голос говорит, как если бы писал и говорил Бах, — тем самым достигается своего рода несобственно-прямая речь. В *«Собаках Фортини»* мы видим книгу, ее страницы, перелистывающие их руки, писателя Фортини, читающего отрывки, которые он сам не выбирал; но ведь это происходит десять лет спустя и сводится к «слушанию собственного голоса», усталого, выражающего изумление, оцепенение или одобрение, обиду от непризнания заслуг или «уже слышанное». И, разумеется, в *«Отоне»* не показывается ни текст, ни театральное представление, — они лишь имплицируются, тем более что большинство актеров плохо знает французский язык (говорят с итальянским, английским или аргентинским акцентом): от театрального представления они отрывают кинематографический акт, от текста — ритм или темп, от языка — «афазию»[1]. В фильме *«Из мрака к сопротивлению»* речевой акт извлекает из себя мифы («нет, я не хочу...»), и, возможно, только во второй, современной части этого фильма ему удается перебороть сопротивление текста, предустановленного языка богов. Всегда существуют некоторые условия странности, и лишь в них можно выделить или, по выражению Маргерит Дюрас, «кадрировать» чистый речевой акт[2]. Сам

---

[1] О «плохом владении» языком и «возвращении к афазии», ср.: Straub et Huillet, entretien a propos d' *«Othon», Cahiers du cinéma,* no. 224, octobre 1970, а также комментарии Жана Нарбони, «La vicariance du pouvoir», где показано, как театральная сцена остается «подразумеваемой» при ее кинематографическом преобразовании. В связи с *«Собаками Фортини»* Нарбони упоминает «идею текста, оборачивающегося при прочтении против самого себя» (no. 275, p. 13).

[2] «Здесь кадрирование представляет собой кадрирование речи», в: *«Les films de J.-M. Straub et D. Huillet»*. Goethe Institut, Paris, p. 55.

Моисей – вестник некоего невидимого Бога или чистого Слова, преодолевающий сопротивление древних богов и даже не оставляющий своего имени на собственных скрижалях. И, возможно, сопоставление Штрауба с Кафкой подтверждается тем, что Кафка также считал, что мы обладаем лишь речевыми актами, чтобы преодолеть сопротивление господствующих текстов, предустановленных законов и уже вынесенных приговоров. Но если дела обстоят так в *«Моисее и Аароне»* и *«Америке, классовых отношениях»*, то недостаточно просто сказать, что речевой акт должен оторваться от того, что оказывает ему сопротивление, – он сам оказывает сопротивление, *он сам и является актом сопротивления.* Невозможно извлечь речевой акт из того, что оказывает ему сопротивление, не придав ему при этом силу сопротивления против того, что ему угрожает. Он – насилие, помогающее «там, где царствует насилие», то самое баховское *Hinaus!* (*нем.* «вон! прочь!». – *Прим. пер.*). Разве тем самым речевой акт уже не становится музыкальным в Моисеевом Sprechgesang (*нем.* «речитатив». – *Прим. пер.*), но также и в исполнении музыки Баха, отрывающемся от партитур еще больше, нежели голос Анны Магдалены – от писем и документов? Речевой или музыкальный акт представляет собой акт борьбы: он должен быть экономным и редким, наделенным бесконечным терпением, чтобы навязать себя тому, что оказывает ему сопротивление, – но также и до крайности неистовым, чтобы самому стать сопротивлением, актом сопротивления[1]. Неодолимый, он превозмогает...

В фильме *«Непримирившиеся»* речевым актом является речь старухи, на сей раз скорее шизофреническая, нежели подверженная афазии, и достигающая кульминации в звуковом образе финального выстрела из револьвера: «Я наблюдала за шествием времени; все кипело, дралось между собой, платило миллион за конфетку, а затем имело лишь три гроша на кусочек хлеба». Речевой акт схвачен как бы наискось, сквозь все проницаемые им визуальные образы, в свою очередь, организующиеся в соответствующее количество геологических и археологических пластов, в переменном порядке, в зависимости от разломов и лакун: Гинденбург, Гитлер, Аденауэр, 1910, 1914, 1942, 1945... Именно таково у Штрауба сравнительное положение звукового и визуального образов: люди говорят в пустом пространстве, и, пока речь поднимается в гору, пространство погружается в землю,

---

[1] Штрауб и Юйе: «Диалектика терпения и насилия кроется в искусстве самого Баха». К тому же эти авторы настаивают на необходимости показа «людей в процессе сочинения музыки»: «Каждый приводимый нами музыкальный отрывок будет действительно исполнен перед камерой, записан в живом звуке и заснят одним-единственным планом. Ядром визуального ряда, в то время как звучит тот или иной музыкальный отрывок, каждый раз является процесс производства этой музыки. Может случиться и так, что это будет введено через партитуру, рукопись или оригинал печатного издания...» (Goethe Institut, p. 12–14.)

и его не видно, но можно лишь прочесть его археологические залежи, его густую стратиграфию, – оно отмечает труды, которые оказались необходимыми, и жертвы, принесенные ради того, чтобы сделать плодородными поля; оно отмечает проходившие на них сражения и выброшенные трупы (*«Из мрака к сопротивлению», «Собаки Фортини*). История неотделима от земли, а классовая борьба происходит под землей, и если мы хотим уловить некое событие, то его не следует показывать; нужно не двигаться вдоль события, а вонзаться в него, проходить через все геологические слои, в которых заключена его внутренняя история (а не только через более или менее отдаленное прошлое). «Я не верю в большие ревущие события», – говорил Ницше. Уловить событие означает привязать его к безмолвным пластам земли, составляющим его подлинную непрерывность или вписывающимся в классовую борьбу. В истории есть нечто крестьянское. А значит, в наши дни ею является визуальный образ, стратиграфический ландшафт, в свою очередь противостоящий речевому акту и противопоставляющий ему какую-то безмолвную скученность. Даже письма, книги и документы, – то, от чего оторвались речевые акты, – перешли в ландшафт, вместе с историческими памятниками, захоронениями и надгробными надписями. Слово «сопротивление» имеет у Штраубов массу значений, и вот теперь речевому акту и Моисею сопротивляются земля, дерево и скала. Моисей – это речевой акт или звуковой образ, Аарон же – образ визуальный, он «являет взору», а то, что он являет взору – исходящая из земли непрерывность. Моисей – это новый кочевник, и ему не нужно иной земли, кроме непрерывно блуждающего Слова Божия, но Аарону нужна какая-то территория, и он ее уже «прочитывает» как цель движения. Между ними пустыня, но также и народ, которого «пока нет», но который фактически все-таки уже есть. Аарон противостоит Моисею, народ Моисею сопротивляется. Что же выберет народ: визуальный или звуковой образ, речевой акт или землю?[1] Моисей погружает Аарона в землю, но без Аарона у Моисея нет отношений с народом, с землей. Можно утверждать, что Моисей и Аарон представляют собой две части одной идеи; но, во всяком случае, этим частям больше не суждено сформировать целое, ибо они образуют дизъюнкцию сопротивления, которое должно воспрепятствовать деспотизму слова и не дать земле принадлежать кому бы то ни было, быть в чьем-либо обладании, покориться собственному верхнему пласту. Это напоминает Сезанна, наставника Штрауба: с одной стороны, «упрямая геометрия» визуального образа (рисунок) вонзается в землю и способствует прочтению «геологических залежей»; с другой же стороны, облако, «воздушная логика» (по выраже-

---

[1] Ср. подробный анализ ролей Моисея и Аарона в интервью, *«Cahiers du cinéma»*, no. 258.

нию Сезанна, цвет и свет), но также и речевой акт, поднимающийся с земли к солнцу[1]. Таковы две траектории: «голос приходит с другой стороны образа». Они противостоят друг другу, однако именно в этой непрерывно воссоздаваемой дизъюнкции подземная история наделяется эстетически волнующим смыслом, а устремленный к солнцу речевой акт обретает политически выразительный смысл. Речевые акты кочевника (Моисей), бастарда (*«Из мрака к сопротивлению»*), изгнанника (*«Америка...»*) представляют собой акты политические, и в силу этого с самого начала они являлись актами сопротивления. Если Штрауб избирают для фильма, поставленного по роману Кафки, название *«Америка, классовые отношения»*, то причина этому в том, что с самого начала герой выступает в защиту подпольного человека, кочегара из низших слоев общества, – а затем ему приходится столкнуться с махинациями господствующего класса, разлучающего его с дядей (доставка письма); речевой акт, звуковой образ является актом сопротивления и для Баха, поколебавшего границы между профанным и священным, и для Моисея, преобразовавшего отношения между жрецами и народом. Но и наоборот, визуальный образ, теллурический земной ландшафт развивает прямо-таки эстетическую потенцию, благодаря которой обнаруживаются исторические пласты и следы политической борьбы, над которыми он надстроен. В фильме *«Всякая революция есть бросок игральных костей»* персонажи декламируют стихотворение Малларме на кладбищенском холме, где погребены трупы коммунаров: они перераспределяют элементы этого стихотворения согласно их типографскому характеру, словно эксгумированные объекты. Следует утверждать сразу и то, что слово создает событие, поднимая его, и то, что безмолвное событие погребено под землей. Событие – это непременно сопротивление, располагающееся в промежутке между тем, что выдергивает речевой акт, и тем, что погребается в земле. Это цикл неба и земли, внешнего света и подземного огня, и к тому же звукового и визуального элементов, который никогда не преобразует целого, но каждый раз творит дизъюнкцию между

---

[1] Об этих двух моментах, их коммуникации и циркуляции, ср.: Maldiney Henri, *«Regard, parole, espace»*, Age d'homme, p. 184–192. Некоторые комментаторы правильно заметили обильное присутствие этих двух моментов у Штрауба, присутствие разных точек зрения, всегда приводящих нас к Сезанну: это «активная смесь двух страстей, политики и эстетики» (Biette, *«Cahiers du cinéma»*, no. 332); кроме того, это двойная композиция каждого плана и отношений между планами, «ось и воздух» (Blank Manfred, no. 305). В этом последнем тексте дан анализ «системы» фильма *«Из мрака к сопротивлению»*: «Пока все это снималось, солнце продвинулось с востока к западу и осветило героев, которых мы непрерывно видим в том же самом месте, хотя каждый план дается под разным углом. <...> А солнце – это огонь, уходящий в землю и землю пробуждающий, это закат и план, параллельный плану поля». Штрауб часто цитируют фразу Сезанна: «Посмотрите на эту гору, некогда она была огненной».

двумя образами и в то же время — новый тип их отношений, которые очень точно можно назвать отношениями несоизмеримости, но никак не отсутствием отношений.

Аудиовизуальный образ как раз и формируется благодаря дизъюнкции, диссоциации визуального и звукового элементов, каждый из которых является геавтономным, но в то же время этот образ представляет собой несоизмеримые отношения, «иррациональность», связывающую эти элементы, не формируя, однако, какого бы то ни было целого, и даже не ставящую перед собой задачу сформировать хотя бы «малейшее» целое. Это и есть сопротивление, возникшее благодаря крушению сенсомоторной схемы и разделяющее визуальный и звуковой образы, — но с тем бóльшим успехом устанавливающее между ними отношения, далекие от гармонической совокупности. Маргерит Дюрас продвигалась в этом направлении все дальше и дальше: центральный фильм трилогии *«Песнь об Индии»* устанавливает необычное метастабильное равновесие между звуковым образом, доносящим до нас все голоса (voices in и voices off, относительные и абсолютные, атрибуируемые и неатрибуируемые, и все они то соперничают между собой, то устраивают заговоры, то друг о друге не ведают, то забывают друг друга, и ни одному из них не принадлежит ни всемогущество, ни последнее слово), и образом визуальным, способствующим нашему прочтению безмолвной стратиграфии (персонажи не открывают ртов, даже когда их голоса доносятся с другой стороны, так что все их слова уже произнесены в прошедшем совершенном времени, тогда как место действия и событие, бал в посольстве, принадлежат мертвому пласту, прикрывающему древний и жгучий пласт, другой бал в другом месте)[1]. В визуальном образе мы обнаруживаем жизнь под пеплом или по ту сторону зеркал аналогично тому, как из звукового образа мы извлекаем чистый, но многоголосый речевой акт, отделившийся от театра и оторвавшийся от письменности. «Вневременные» голоса напоминают четыре стороны некоего звукового единства, сопоставляемого с единством визуальным: визуальный и звуковой элементы являются точками зрения на устремленную к бесконечности историю любви, идентичную самой себе и все же от самой себя отличающуюся. Ранее *«Песни об Индии»* *«Женщина Ганга»* уже основывала геавтономию звукового образа на двух вневременных голосах, а цель этого

---

[1] *«Песнь об Индии»* — один из тех фильмов, что вызвали большое количество комментариев по поводу отношений между визуальным и звуковым элементами: упомянем здесь Паскаля Бонитцера (*«Le regard et la voix»*, p. 148—153) ; Доминика Ногеза (N o g u e z, *«Eloge du cinéma expérimental»*, Centre Georges-Pompidou, p. 141—149); Диониса Масколо (M a s c o l o D i o n y s , в: *«Marguerite Duras»*, Albatros, p. 143—156). В этом последнем сборнике содержатся также важные статьи о *«Женщине Ганга»* Жоэля Фаржа (Farges), Жан-Луи Либуа (Libois) и Катрин Вайнцепфлен (Weinzaepflen).

фильма определялась моментом, когда звуковое и визуальное «соприкоснулись» в точке бесконечности, перспективами которой они являются, – и при этом утратили свои грани[1]. А впоследствии в фильме *«Ее имя Венеция в пустыне Калькутты»* подчеркивается геавтономия визуального образа, обратившегося в руины, – тем самым выявляется еще более древний страт, имя девушки под именем замужней женщины, – но все это направлено к одной и той же цели, когда в бесконечности героиня касается точки, общей для двух образов (как если бы визуальное и звуковое граничили с тактильным, со «стыком»). В фильме *«Грузовик»* голосу «задним числом» возвращается тело, но лишь в той мере, в какой видимое дезинкорпорируется или становится пустым (кабина, дорога, явления грузовика-призрака): «теперь существуют лишь места из какой-то истории, а еще – история, которая места не имеет»[2].

Первые фильмы Маргерит Дюрас были отмечены всевозможными качествами, присущими дому, или совокупности «дом-парк», а также такими темами, как страх и желание, проговаривание и умолчание, уход из дома и возвращение домой, сотворение события и его утаивание и т. д. Маргерит Дюрас была великим режиссером темы дома, крайне важной для кинематографа, и не только потому, что женщины «обитают» в домах во всех смыслах, но еще и оттого, что в женщинах «обитают» страсти: таковы фильмы *«Разрушать говорит она»* и особенно *«Натали Гранже»*, а впоследствии – *«Вера Бакстер»*. Но почему в *«Вере Бакстер»* мы видим шаг назад по сравнению с остальным творчеством режиссера, а в *«Натали Гранже»* – подготовку к вскоре последовавшей трилогии? Не впервые художник может дать оценку того, что его несомненная удача – лишь шаг вперед или назад по сравнению с более глубокой целью. В случае же с Маргерит Дюрас дом перестает ее удовлетворять, поскольку он может обеспечить лишь автономию визуального и звукового компонентов одного и того же аудиовизуального образа (ведь дом – все еще место, локус в двойном – пространственном и речевом смысле). Но вот зайти дальше, достичь геавтономии звукового и визуального образов, превратить два образа в перспективы общей точки, расположенной в бесконечности – такая новая концепция иррациональной купюры не может ни избирать

---

[1] Duras Marguerite. *«Nathalie Granger», suivi de «La femme du Gange»*: когда «образный фильм» и «фильм голосовой», не согласуясь между собой, касаются друг друга (вернее, каждый независимо касается другого) в расположенной в бесконечности точке, формирующей их «стык», оба «умирают», в то время как грани их рассыпаются (Маргерит Дюрас назначает такую точку в *«Женщине Ганга»*, р. 183–184; однако же, фильм продолжается, как если бы речь шла о «продолжении» или выживании помещенных в следующий фильм, в свою очередь двойной).

[2] Ishagpour Yassef. *«D'une image a l'autre»*. Médiations, p. 285 (эта формула выведена из подробного анализа творчества Дюрас, р. 225–298).

дом местом действия, ни даже с домом сочетаться. Несомненно, дом-парк уже обладал большинством свойств какого-угодно-пространства, пустотами и бессвязностью. Но требовалось покинуть дом, устранить дом, ради того, чтобы какое-угодно-пространство могло выстроиться лишь посреди бегства, и в то же время речевой акт должен был «уходить и убегать». Только в бегстве персонажи должны были догонять друг друга и давать друг другу ответы. Нужно было добиться «необитаемости», сделать необитаемым пространство (море и пляж вместо дома-парка), чтобы придать ему геавтономию, сравнимую с геавтономией речевого акта, в свою очередь, ставшего неатрибуируемым: история, больше не имеющая места (звуковой образ), для мест, больше не имеющих истории (визуальный образ)[1]. И как раз новые очертания иррациональной купюры, новый способ ее представления составляют аудиовизуальные отношения.

Что отличает творчество Маргерит Дюрас от творчества Штрауба в дизъюнкции между звуковым образом, сделавшимся чистым речевым актом, и визуальным образом, ставшим читаемым или стратиграфическим? Первое различие в том, что с точки зрения Дюрас речевым актом, достойным достижения, является цельная любовь или абсолютное желание. Они могут выражаться в молчании, пении или даже крике (возгласы вице-консула из *«Песни об Индии»*.)[2] Они повелевают памятью и забвением, страданием и надеждой. И в особенности они причастны творческому фантазированию, коэкстенсивному всему тексту, от которого оно отрывается, в результате чего образуются некая бесконечная письменность, обладающая большей глубиной, нежели письменность обыкновенная, а также безграничное чтение, которое глубже обычного чтения. Второе различие состоит в текучести, постепенно становящейся все более характерной для визуального образа у Дюрас: это тропическая индийская сырость, веющая с большой реки, пронизывающая взморье и море; это сырость Нормандии, как бы притягивающая грузовик из одноименного фильма, ведь он едет сквозь сырость из Боса до самого моря; а равнодушный зал из *«Агаты»* можно назвать домом с меньшим основанием, нежели медленный корабль-призрак, движущийся по пляжу во время развертывания речевого акта (естественным продолжением этого фильма стал *«Человек с Атлантики»*). То, что Маргерит Дюрас создает морские пейзажи такого рода, имеет важные последствия, и не только потому, что она солидаризуется с наиболее важной чертой французской школы –

---

[1] Маргерит Дюрас пишет об «обезлюживании пространства» в *«Песни об Индии»*, и особенно – о «необитаемости мест в *"Ее имя Венеция"*»: *«Marguerite Duras»*, p. 21, p. 94. Ишагпур анализирует это «оставление среды обитания», начавшееся с *«Женщины Ганга»*, p. 239–240.

[2] Forrester Viviane, «Territoires du cri», в: *«Marguerite Duras»*, p. 171–173.

показом серого дня, какого-то особенного движения света, чередования солнца и луны, солнца, опускающегося в воду (текучая перцепция). Но еще и по той причине, что, в отличие от Штраубов, визуальный образ у нее тяготеет к выходу за пределы собственных стратиграфических или «археологических» смыслов по направлению к тихой мощи морей и рек, ассоциирующейся с вечностью, перемешивающей страты и уносящей статуи. Мы возвращаемся не в землю, а в море. Вещи не столько погружаются в почву, сколько смываются морскими приливами. Представляется, что начало *«Аурелии Штайнер»* можно сравнить с началом фильма *«Из мрака к сопротивлению»*: в нем говорится об отрыве речевого акта от мифа и акта фантазирования — от сказки; но статуи уступают место тревеллингу впереди автомобиля, затем — речной лодчонке, а впоследствии — неподвижным смутным планам[1]. Словом, свойственная визуальному образу читабельность становится не столько теллурической и стратиграфической, сколько океанографической. Фильм *«Агата, или Безостановочное чтение»* отсылает чтение все к той же перцепции моря, более глубокой, чем перцепция вещей, в то время как письменность — к речевому акту, более глубокому, нежели текст. С кинематографической точки зрения Маргерит Дюрас можно уподобить великому живописцу, сказавшему: «о если бы мне удалось уловить лишь смутное, ничего, кроме смутного, или хотя бы горстку мокрого песку»... Можно обнаружить и третье различие, несомненно связанное с двумя предшествующими. У Штраубов классовая борьба представляет собой отношения, находящиеся в непрерывном круговороте между двумя несоизмеримыми образами — визуальным и звуковым, и звуковой не отрывает речевого акта от речи богов или хозяев без вмешательства того, кого можно было назвать «предателем собственного класса» (так обстоят дела с Фортини, но то же самое можно сказать и о Бахе, Малларме и Кафке), — в то время как визуальный образ обретает стратиграфические смыслы лишь в тех случаях, когда земля словно пропитывается борьбой рабочих и крестьян (их в особенности); то есть разнообразными видами решительного сопротивления[2]. Вот почему Штраубы имеют право считать свое творчество глубоко марксистским, даже если их героями являются подлец или изгнанник (включая весьма отчетливые отношения классов, одушевляющие *«Америку»*). Но и Маргерит Дюрас при всей своей отдаленности от марксизма не довольствуется выведением персо-

---

[1] Ср. анализ Натали Хайних (Heinich), где рассмотрены отношения взаимодополнительности между рекой и речью, *«Cahiers du cinéma»*, no. 307, p. 45–47.

[2] На вопрос «Не принадлежит ли текст Фортини языку власти?» Штрауб ответил: «Это язык господствующего класса, но при том и язык того, кто этот класс предал в меру своих сил...» (*Conférence de presse*, Pesars 1976; кроме того, «у всех персонажей крестьянских войн есть что-то общее с этими ландшафтами»).

нажей, которые являются предателями по отношению к собственному классу, а собирает деклассированные элементы, нищенку и прокаженных, вице-консула и ребенка, торговцев и сутенеров ради того, чтобы сформировать из них «класс насилия». Функция этого класса насилия, впервые показанного в фильме *«Натали Гранже»*, состоит не в том, чтобы его видели в брутальных образах; именно он, в свою очередь, выполняет функцию циркуляции между образами двух типов и осуществляет коммуникацию между абсолютным актом речи-желания в звуковом образе и безграничной мощью реки-океана в образе визуальном: такова нищенка с берегов Ганга на пересечении реки и пения[1].

Итак, на втором этапе звукового кино речевой и звуковой элементы перестают быть компонентами визуального образа: визуальный и звуковой элементы становятся двумя автономными компонентами аудиовизуального образа или, скорее, двумя геавтономными образами. Это тот случай, когда вслед за Бланшо можно повторить: «говорить не значит видеть». Здесь кажется, что говорение перестает и видеть, и показывать, и даже быть видимым. Правда, необходимо одно замечание: говорение рвет свои привычные визуальные узы лишь в том случае, когда отказывается от своего обычного или эмпирического проявления, если ему удастся направиться в сторону предела, который предстает сразу и как несказ*а*нное, и тем не менее как то, что может быть лишь сказано («различающаяся речь, наделенная маятникообразным движением и сама отличающаяся от говорения...»). Если пределом ее служит чистый речевой акт, то последний может выступать также и в аспекте крика, музыкальных или немузыкальных звуков, так что вся серия состоит из независимых элементов, каждый из которых наделен маятникообразным движением и может, в свою очередь, образовать предел по отношению к возможностям раскадровки, переворачивания, ретроградации и предвосхищения. Следовательно, звуковой континуум перестает дифференцироваться согласно частям звукового образа или измерениям закадрового пространства, и музыка уже не обеспечивает непосредственной репрезентации предположительного целого. Теперь этот континуум обретает новаторский смысл, отстаивавшийся Морисом Фано для фильмов Роб-Грийе (в особенности *«Человека, который лжет»*): он обеспечивает геавтономию звуковых образов и должен достичь одновременно и речевого акта, понимаемого как предел и не обязательно состоящего в

[1] Маргерит Дюрас выдвигает понятие или, скорее, «мимолетное ощущение класса насилия» в *«Nathalie Granger»*, p. 76, p. 95 (и особенно – p. 52, где речь идет о положении коммивояжера). Бонитцер дает комментарий по поводу этого класса как элемента фильма *«Песнь об Индии»*, класса, объединяющего «прокаженных, нищих и вице-консулов»: p. 152–153.

речи в строгом смысле термина, – и музыкальной организации серии, не обязательно состоящей в музыкальных элементах (аналогично этому, у Маргерит Дюрас можно сопоставить музыку с организацией голосов и с абсолютным актом желания, с криком вице-консула или хриплым голосом из *«Женщины Ганга»*, – а в фильмах Штраубов можно сравнить организацию речей Анны Магдалены с исполнением музыки Баха и с его криком...). Но было бы ошибкой делать из этого вывод о преобладании звукового начала в современном кинематографе. На самом деле, то же самое замечание верно и для визуального образа: в*и*дение получает геавтономию лишь в том случае, если оно отрывается от собственных эмпирических проявлений и устремляется к пределу, представляющему собой сразу и нечто невидимое, и тем не менее то, что можно лишь увидеть (своего рода ясновидение, отличающееся от просто в*и*дения и проходящее через какие-угодно, пустые и разрозненные, пространства)[1]. Таково в*и*дение слепого, в*и*дение Тиресия, а такая речь напоминает речь афатика или беспамятного. А коль скоро это так, *ни одна из двух способностей не может достичь высшей степени своего проявления, не достигнув также и предела, отделяющего одну от другой, но также и соотносящего их в этом отделении*. То, что говорит речь, является также невидимым, и зрение видит это лишь посредством ясновидения; а то, что видит зрение, есть высказываемое речью несказ*а*нное. Маргерит Дюрас может упомянуть «ясновидящие голоса» и зачастую заставляет их говорить «я вижу» или «я вижу, не видя: да, это именно то». Обобщенная формула Филиппона, состоящая в том, чтобы заснять речь как нечто видимое, остается верной, но становится тем более верной, чем больше в*и*дение и говорение обретают новый смысл. Когда звуковой и визуальный образы становятся геавтономными, они благодаря этому не прекращают составлять один аудиовизуальный образ, тем более чистый, что их новое соответствие возникает из детерминированных форм несоответствия: предел каждого образа и соотносит образы друг с другом. И это не произвольная, а весьма неукоснительно соблюдающаяся конструкция, присутствующая в *«Женщине Ганга»* и способствующая тому, что визуальный и звуковой образы умирают, соприкасаясь, но соприкасаются они лишь у предела, который сохраняет их разделенность, «и поэтому он непреодолим, хотя и всегда преодолеваем в силу своей непреодолимости». Визуальный и звуковой образы вступают в особые, так сказать, несобственно-прямые отношения. И действительно, мы вышли за пределы классического порядка, когда це-

---

[1] Blanchot, *«L'entretien infini»*, «Parler ce n'est pas voir», p. 35–46. Эта тема присутствует у Бланшо постоянно, но именно цитируемый нами текст насыщен ею более всего. Тем лучше видно, какую роль Бланшо оставляет зрению (с другой стороны и в двусмысленных или второстепенных замечаниях).

лое интериоризировало образы и экстериоризировалось в образах, формируя косвенную репрезентацию времени и будучи в состоянии получить благодаря музыке его непосредственную репрезентацию. Теперь же непосредственным стал образ-время как таковой, с двумя своими асимметричными, далекими от гармоничной совокупности и умирающими при соприкосновении гранями: гранью внешнего, более отдаленного, нежели любое экстериорное, и гранью внутреннего, более глубокого, чем всякое интериорное, – здесь, где возвышается и уходит в отрыв музыкальная речь; там, где видимое сокрывается или зарывается в землю[1].

---

[1] О практической концепции звукового «континуума» и аспектах его новизны у Фано, ср. в особенности: Gardies, *«Le cinéma de Robbe-Grillet»*, p. 85–88. О трактовке звукового континуума в фильме Годара *«Имя: Кармен»* ср.: «Les mouettes du pont d'Austerlitz», интервью Франсуа Мюзи (Musy), *«Cahiers du cinéma»*, no. 355, janvier 1984. Эти авторы не занимались нашей проблемой звукового кадрирования вплотную, хотя и решительно продвигались к ее решению. Говоря более обобщенно, технические анализы в этом отношении отстают (выделим лишь работу Dominique Villain, *«L'oeil a la caméra»*, где данный вопрос поставлен прямо, ch. IV). На наш взгляд, проблема звукового кадрирования технологически может быть решена с помощью: 1. Множества микрофонов и их технического разнообразия; 2. Фильтров, корректирующих или размыкающих; 3. Временн*ых* модуляторов, работающих посредством отражения или с задержкой (в том числе гармонайзеров); 4. Стереофонии, в той мере, в какой она перестает быть позиционированием в пространстве и становится исследованием густоты или временного объема звука. Несомненно, звукового кадрирования можно достичь и ремесленными приспособлениями, но лишь тогда, когда появятся эффекты, сравнимые с теми, что получаются при помощи современных технологических средств. Важно применение таких средств, начиная с момента звукозаписи, а не только при микшировании или монтаже; впрочем, различия постепенно становятся все относительнее. Дальше других – не только в звуковом монтаже, но и в кадрировании, осуществленном в радиопередачах, продвинулся Гленн Гулд (ср. фильм *«Радио как музыка»*). Неплохо было бы сопоставить концепции Фано и Гулда. Они имеют в виду и новые концепции в музыке, у Фано – восходящую к Бергу, а у Гулда – к Шенбергу. По мнению Гулда, равно как и на взгляд Кейджа, речь идет о том, чтобы действительно кадрировать, изобретать активное звуковое кадрирование для всего, что нас окружает в отношении слухового восприятия, для всего, что предоставляет в наше распоряжение окружающая среда. Ср.: *«The Glenn Gould reader»*, Knopf, New York; а также Geoffroy Paysant, *«Glenn Gould, un homme du futur»*, ch. IX, где единственная ошибка состоит в том, что операции по монтажу звука ставятся в привилегированное положение в ущерб операциям по кадрированию.

Глава X
Выводы

1

Кино не является ни универсальным, ни примитивным языком-langue, ни даже языком-langage. Оно порождает интеллигибельную материю, служащую лишь допущением, условием и необходимым коррелятом, сквозь толщу которого язык-langue строит собственные «объекты» (значащие единицы и операции). Но даже если этот коррелят от кино неотделим, ему присуща своя специфика: он состоит в мыслительных движениях и процессах (предъязыковые знаки), а также в точках зрения на эти движения и процессы (предозначающие знаки). Он формирует целую «психомеханику», духовный автомат или высказываемое (énonçable) некоего языка-langue, обладающего собственной логикой. Язык-langue извлекает отсюда высказывания (énoncés) языка-langage вместе со значащими единицами и операциями, но само высказываемое языка-langue, равно как и его образы и знаки, иной природы. Именно это Ельмслев называет нелингвистически оформленной материей, тогда как язык-langue работает с формой и субстанцией. Или, скорее, это можно было бы назвать «первосигнификабельным» (то есть изначальным значением), отделенным от каких бы то ни было процессов означивания, которые Гюстав Гийом считает основным условием существования лингвистики[1]. Итак, можно понять двусмысленность, с которой сопряжены семиотика и семиология: семиология лингвистического типа стремится замкнуть «означающее» на себе и отсечь язык-langage от образов и знаков, составляющих первоматерию этого «означающего»[2]. Семиотикой же называют, напротив, такую дисциплину, которая рассматривает язык-langage не иначе, как по отношению к этой специфической материи, к образам и знакам. Разумеется, когда язык-langage овла-

---

[1] В этой связи превосходное общее изложение трудов Гийома можно найти в: Alain Rey, *«Théories du signe et du sens»*, Klinksieck, II, p. 262–264. Более детализованный анализ той же темы – у Ортига (O r t i g u e s, *«Le discours et le symbole»*, Aubier).

[2] О тенденции к вытеснению понятия знака, ср.: D u c r o t e t T o d o r o v. *«Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage»*, Seuil, p. 438–453. К этой тенденции причастен и Кристиан Метц (*«Langage et cinéma»*. Albatros, p. 146).

девает материей, он превращает ее в чисто языковые высказывания, уже не выражающиеся в образах или знаках. Но даже высказывания, в свою очередь, вновь «вкладывают себя» в образы и знаки, заново пополняя запасы высказываемого. Нам представляется, что кино – как раз в силу его автоматических или психомеханических качеств – является системой предъязыковых образов и знаков и что оно возобновляет высказывания в свойственных этой системе образах и знаках (прочитываемый образ немого кино, звуковой компонент визуального образа на первой стадии звукового кино, звуковой образ сам по себе на второй стадии звукового кино). Потому-то разрыв между немым и звуковым кино никогда не считался существенным в эволюции кинематографа. Зато в этой системе образов и знаков нам показалось существенным разделение на два типа образов с их соответствующими знаками, образы-движения и образы-время, причем последние появились и развивались значительно позже первых. Киноструктуры и хроногенез – две последовательные главы чистой семиотики.

Кино в аспекте психомеханики или как духовный автомат отражается в собственном содержании, в своих темах, ситуациях и персонажах. Но отношения здесь непростые, поскольку эта рефлексия дает повод для противопоставлений и инверсий в той же степени, что и для решений и примирений. Такому автомату всегда свойственны два сосуществующих и взаимодополнительных смысла, даже когда им приходится бороться между собой. С одной стороны, это великий духовный автомат, знаменующий собой наивысшие проявления мысли, способ, каким мыслит материя (в том числе, сама себя) прилагая фантастические усилия, чтобы достичь автономии; как раз в этом смысле Жан-Луи Шефер пишет, что кино – некий гигант, стоящий над нами, большая игрушка, манекен или машина, механический и нерожденный человек, приостанавливающий мир[1]. Но, с другой стороны, духовный автомат является также и автоматом психологическим, и он уже не зависит от экстериорного не потому, что он автономен, но оттого, что он лишен собственной мысли и повинуется внутреннему импринтингу, развертывающемуся лишь в видениях или рудиментарных действиях (от грезящего к сомнамбуле и наоборот, через посредство гипноза, внушения, галлюцинаций, навязчивых идей и т. д.)[2]. Существует нечто присущее лишь кинематографу и не имеющее ничего общего с театром. Если кино – автоматизм, ставший духовным искусством, то это в первую очередь касается образа-движения, сопоставляемого с ав-

---

[1] Schefer Jean-Louis, *«L'homme ordinaire du cinéma»*. Cahiers du cinéma-Gallimard.

[2] Таковы два экстремальных состояния мышления: духовный автомат в логике, упоминаемый Спинозой и Лейбницем, и психологический автомат в психиатрии, изученный Жане.

томатами не случайным образом, а по сути. Французская школа не только вообще не утратила привязанности к маятникообразным автоматам и персонажам из часовых мастерских, но и занялась автоматами движущимися, по примеру американской и советской школ. Система «человек-машина» варьирует в зависимости от конкретных случаев, но ее неизменная цель – постановка вопроса о будущем. И может случиться, что машинизм придется человеку настолько по сердцу, что пробудит в нем какие-то древнейшие потенции, – а движущаяся машина составит единое целое с простейшим психологическим автоматом на службе у нового устрашающего порядка: таково шествие сомнамбул, галлюцинирующих, гипнотизеров и гипнотизируемых в экспрессионизме, начинающееся с *«Кабинета доктора Калигари»*, заканчивающееся *«Завещанием доктора Мабузе»* и проходящее через *«Метрополис»* и его робота. Немецкое кино обращалось к сонму первозданных сил, и именно Германия, наверное, оказалась самой подходящей страной, чтобы возвестить то, чему предстояло изменить кинематограф, «реализовать» его ужасы, а также модифицировать его изначальные возможности.

Важность книги Кракауэра *«От Калигари до Гитлера»* состоит в том, что там показано, каким образом в экспрессионистском кино отразился подъем гитлеровского автоматизма в душах немцев. Но речь об этом в ней шла со все еще внешней точки зрения, тогда как Вальтер Беньямин занял позицию внутри кинематографа, чтобы продемонстрировать, как искусство автоматического движения (или, по его двусмысленному выражению, искусство репродукции) само должно было совпасть с автоматизацией масс, с выходом государства на сцену, в результате чего политика стала «искусством»: Гитлер как кинорежиссер... И вполне логично, что до самого своего падения нацизм считал себя конкурентом Голливуда. Революционная помолвка образа-движения с массовым искусством расстроилась, освободив место порабощенным массам как великому психологическому автомату и их вождю как великому духовному автомату. Именно это побудило Зиберберга сказать, что кульминацией образа-движения стало творчество Лени Рифеншталь; и если бы кинематографу пришлось вести судебный процесс против Гитлера, то он прошел бы в рамках кино и против Гитлера-кинорежиссера, для того чтобы «победить его кинематографически, обратив против него его же оружие»[1]. Произошло

---

[1] Ср.: Daney Serge, *«La rampe»*, «l'Etat-Syberberg», p. 111 (а также p. 172). Анализ Данея основывается здесь на многочисленных заявлениях самого Зиберберга. Зиберберг вдохновляется творчеством Беньямина, но идет еще дальше, выдвигая тему «Гитлер как кинорежиссер». Беньямин замечал лишь то, что «массовое воспроизводство» в сфере искусства находило привилегированный объект в «воспроизводстве масс», в грандиозных шествиях, митингах, спортивных манифестациях, наконец, в войне. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», в: *«Poésie et révolution»*. Denoël, II). Рус. пер., М., 1996.

так, как если бы Зиберберг нашел необходимым добавить второй складень к книге Кракауэра, но складень этот оказался фильмом: уже не от Калигари (или любого немецкого фильма) к Гитлеру, но от Гитлера к *«Фильму Германии»*, так что изменение свершилось внутри кинематографа и было направлено как против Гитлера, так и против Голливуда, против показа насилия, против порнографии, против коммерции... Но какой ценой? Мы обнаружим подлинную психомеханику лишь в том случае, если будем основывать ее на *новых ассоциациях*, восстанавливая гигантский ментальный автомат, чье место занял Гитлер, – а также воскрешая порабощенные им психологические автоматы. Тогда придется отказаться от образа-движения, т. е. от связи между движением и образом, существующей в кино с самого начала, – чтобы освободить прочие потенции, находившиеся в кино в порабощенном состоянии и не имевшие времени на то, чтобы разработать свои следствия, такие, как проецирование и прозрачность[1]. Как бы там ни было, речь идет о весьма общей проблеме, ибо проецирование и прозрачность представляют собой всего лишь технические средства, непосредственно доносящие образ-время и заменяющие образ-движение образом-временем. Преобразуется декор, но происходит это потому, что «пространство возникает здесь из времени» (*«Парсифаль»*). Что это – новый режим как образа, так и автоматизма?

Разумеется, тут напрашивается возвращение к внешней точке зрения, согласно которой мы имеем дело с технологической и социальной эволюцией автоматов. Автоматы типа часов, как и движущиеся автоматы, якобы уступили место новой расе, информатической и кибернетической, автоматам вычисляющим и мыслящим, автоматам регулируемым и способным на обратную связь. Тем самым власть инвертировала свой облик и – вместо конвергенции в единственном и таинственном вожде, вдохновителе грез и повелителе действий – оказалась «размытой» в информационной сети, в которой «решатели» управляют регулированием и обработкой данных, а также наличием разнообразных запасов, а в узлах таких систем сидят страдающие бессонницей ясновидцы (таков, к примеру, мировой заговор, который мы видели у Риветта или в *«Альфавиле»* Годара, такова система подслушивания и над-

---

[1] Зиберберг, в отличие от Беньямина, отправляется не от идеи художественной воспроизводимости произведений искусства, а от идеи кино как образа-движения: «Долго исходили из часто повторяемого тезиса, что говорить о кино означает говорить о движении», о движущемся образе, подвижной камере и монтаже. Зиберберг же полагает, что кульминацией этой системы стало творчество Лени Рифеншталь и ее «учителя, скрывавшегося за сценой». «Но забывали о том, что у самой колыбели кино стояло кое-что еще, а именно проецирование и прозрачность»: таков другой тип образа, имеющий в виду «медленные и управляемые движения», способные включать и противоречия в систему движения или в систему Гитлера как режиссера. Ср.: *«Syberberg»*, специальный номер *«Cahiers du cinéma»,* février 1980, p. 86.

зора у Люмета, но в особенности – эволюция трех Мабузе у Ланга, третий Мабузе, возвратившийся в Германию после войны)[1]. И – зачастую в эксплицитных формах – новые автоматы наводнили кино, чему есть множество как хороших, так и плохих примеров (наилучший из них, по-видимому, – гигантский компьютер Кубрика в фильме *«2001»*), – и эти новые автоматы, ставшие непременным атрибутом жанра научной фантастики, вернули в кинематограф грандиозные мизансцены, временно ушедшие, поскольку образ-движение зашел в тупик. Но непременной предпосылкой захвата содержания фильмов новыми автоматами стало то, что новый автоматизм обеспечил мутацию их формы. Современная фигура автомата представляет собой коррелят электронной автоматики. Электронному образу, т. е. теле- или видеообразу, зарождающемуся цифровому образу, предстоит либо преобразить кинематограф, либо заменить его собой, обозначив его смерть. Мы не претендуем на анализ новых образов, выходящий за рамки наших намерений, но только отмечаем некоторые из последствий, чьи отношения с кинематографическим образом еще следует определить[2]. Новым образам уже не присуща экстериорность (закадровое пространство), и они больше не интериоризируются в каком бы то ни было целом: скорее, они обладают лицевой стороной и изнанкой, обратимыми, но друг на друга не накладываемыми: это свойство выворачивания. Они представляют собой объекты перманентной реорганизации, когда новый образ может появиться из какой угодно точки предыдущего образа. Организация пространства в таких случаях утрачивает привилегированные направления, и прежде всего привилегию вертикальности, о коей все еще свидетельствует расположение экрана, – за счет развития, так сказать, всенаправленного пространства, непрестанно варьирующего собственные углы и координаты, меняющего местами вертикаль и горизонталь. Представляется, что и сам экран – даже если он условно сохраняет вертикальную позицию – уже не отсылает к позам человека (в отличие от окна или картины), но формирует некую информационную таблицу, непрозрачную поверхность, на которую записываются «данные», в результате чего информация заменяет собой Природу, а мозг-город, тре-

[1] Ср.: Kane Pascal, «Mabuse et le pouvoir». *«Cahiers du cinéma»*, no. 309, mars 1980.

[2] О не только технических, но и феноменологических различиях между разными типами образов можно справиться в исследованиях Жан-Поля Фаржье (Fargier) в *«Cahiers du cinéma»* и Доминика Беллуара (Belloir) в специальном номере «Video art explorations». В статье в журнале *«Revue d'esthétique»* (« Image puissance image», no. 7, 1984) Эдмон Кушо (Couchot) дает определения некоторым свойствам нумерических или цифровых образов, которые он называет «immedia», так как средств (media) в полном смысле слова в них больше нет. Основной идеей этой статьи является то, что уже в телевидении нет ни пространства, ни даже образа, а есть лишь электронные линии: «Наиболее важное понятие для телевидения – это время» (Nam June Paik, entretien avec Fargier, *«Cahiers du cinéma»*, no. 299, avril 1979).

тий глаз вытесняет очи Природы. Наконец, поскольку звуковой элемент завоевывает автономию, со все большей отчетливостью наделяющую его статусом образа, два образа — звуковой и визуальный — вступают в сложные отношения без субординации и даже соизмеримости и достигают общего предела по мере того, как каждый добирается до предела собственного. Во всех этих смыслах новый духовный автоматизм, в свою очередь, отсылает к новым психологическим автоматам.

Но мы еще не разобрались с вопросом — что это, мозговое творчество или, наоборот, неэффективность мозжечка? Новый автоматизм сам по себе ничего не значит, если он не служит могучей, темной и целеустремленной воле к искусству и если он не стремится раскрыться посредством непроизвольных движений, этой воле тем не менее не противоречащих. Волю к изначальному искусству мы уже определили через изменение, затрагивающее интеллигибельную материю самого кино, а это — замена образа-движения образом-временем. В итоге получается, что основой электронных образов должна служить опять-таки иная воля к искусству или же такая основа должна содержаться в еще непознанных аспектах образа-времени. Художник всегда находится в такой ситуации, что ему впору сказать: «Я объявляю себя приверженцем новых средств», и тут же добавить: «Боюсь, как бы эти новые средства не подавили все виды воли к искусству и не превратили его в коммерцию, порнографию и что-то вроде гитлеризма...»[1]. Здесь важно то, что кинематографический образ уже достиг эффектов, не похожих на электронные, но имевших автономные и предвосхищающие функции в сфере образа-времени как воли к искусству. Так, фильмам Брессона совершенно не свойственна потребность в информатических или же кибернетических машинах; и, однако же, «моделью» здесь служит современный психологический автомат, поскольку последний определяется отношением к речевому акту, а не к движущему действию, в отличие от былых времен (Брессон постоянно размышлял об автоматизме). Аналогично этому, марионеточные персонажи Ромера, загипнотизированные герои Роб-Грийе, зомби у Рене определяются в зависимости уже не от энергии и подвижности, а от речи и информации. У Рене уже нет flashback'ов, но скорее присутствует обратная связь (feedback) и сбои в обратной связи, для показа которых, однако, нет необходимости в особом обо-

[1] Случается, что художник, осознав смерть воли к искусству в том или ином техническом средстве, бросает «вызов» искусству путем внешне деструктивного использования этого самого средства: тут бы и поверить в разрушительные цели искусства, — но речь, скорее, идет о том, чтобы ликвидировать запоздание, не без насилия превратив в искусство враждебную ему область, — и обратить это средство против себя самого. Ср. позицию Вольфа Фостелля (Vostell) в отношении телевидения в том виде, как ее анализирует Фаржье («Le grand trauma». *«Cahiers du cinéma»*, no. 332, février 1982).

рудовании (за исключением намеренно рудиментарного случая из фильма *«Люблю тебя... Люблю»*). У Одзу дерзости монтажных согласований под углом в 180° хватило для того, чтобы смонтировать образ «до последней точки вместе с его изнанкой» и чтобы «план вывернулся наизнанку»[1]. Перемешиваются направления и ориентации пространства, так что оно абсолютно утрачивает примат вертикальной оси, который мог их обусловливать (так происходит в фильме Сноу *«Центральный район»*, где техническими средствами служат лишь камера и вращающаяся машина, повинующаяся электронным звукам). И экранная вертикаль обладает теперь лишь условным смыслом, ибо она перестает показывать нам мир в движении и стремится стать непрозрачной поверхностью, получающей упорядоченные и неупорядоченные информационные сигналы, при том что персонажи, предметы и речи записываются на нее как «данные». Следовательно, читабельность образа делает его независимым и от вертикальной позиции человека, какой она может быть в газете. Альтернатива Базена, экран, исполняющий роль рамки картины или же каше (окна), никогда не оказывалась достаточной, ибо существовали также и кадр-зеркало в духе Офюльса, и кадр-обои в стиле Хичкока. Но когда экран функционирует как таблица-сводка, таблица печати или информационная таблица, образ непрестанно подвергается раскадровке, превращаясь в другие образы, запечатлевается сквозь некую видимую основу, скользит по поверхности других образов в «непрерывном потоке сообщений», а план как таковой теперь напоминает не столько глаз, сколько перенасыщенный информацией мозг, продолжающий непрестанно ее поглощать: так пары мозг-информация и мозг-город вытесняют пару глаз-Природа[2]. В том же направлении шел и Годар (*«Замужняя женщина», «Две или три вещи, которые я о ней знаю»*), даже

---

[1] Burch Noël. *«Pour un observateur lointain»*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

[2] Уже Лео Стайнберг (Steinberg. «Other criteria», conférence au Musée d'art moderne de New York, 1968) отказывался давать определение современной живописи через обретение чисто оптического пространства и настаивал на сохранении, с его точки зрения, взаимодополнительных свойств: утрате связи с вертикальной позицией человека и трактовке картины как информационной таблицы; к примеру, таково творчество Мондриана, когда тот преобразует море и небо в нечто напоминающее знаки, но особенно характерен здесь Раушенберг. «Живописная поверхность уже не предоставляет аналогий с естественным опытом зрения, но начинает походить на операционные процессы. <...> План картин Раушенберга является эквивалентом сознания, погрузившегося в мозг города». В случаях с кино даже у Сноу, задавшегося целью показать «фрагмент природы в первозданном состоянии», Природа и машина «репрезентируют друг друга», так что визуальные детерминации становятся информационными данными, «воспринимаемыми в операциях машины и при ее пробеге»: «Это фильм напоминает концепт, когда глазу удается не видеть» (Questerbert Marie-Christine, *«Cahiers du cinéma»*, no. 296, janvier 1979, p. 36–37).

до того, как начал пользоваться видеосредствами. А в фильмах Штраубов, у Маргерит Дюрас и Зиберберга дизъюнкция между звуковым и визуальным образами осуществляется с помощью кинематографических средств или простейших видеоприборов, — так что никакого обращения к новым технологиям не наблюдается. И происходит это не просто в силу экономических соображений. Дело здесь в том, что новый духовный автомат и новые психологические автоматы сперва зависят от эстетики, а потом уже от технологии. Сначала образ-время обращается к изначальному порядку образов и знаков, а потом уже электроника портит или, наоборот, активизирует его. Когда Жан-Луи Шефер сравнивает принцип воздействия кино с гигантским духовным автоматом или манекеном, нависшим над нашими головами, он справедливо пишет, что сегодня определяющим фактором здесь является мозг, обладающий непосредственным и предшествующим какой бы то ни было подвижности тела восприятием времени (даже если автомат типа мельницы из дрейеровского *«Вампира»* все еще напоминает автомат из часовой мастерской).

Штраубов, Маргерит Дюрас и Зиберберга безусловно объединяет то, что в их фильмах, несмотря на все индивидуальные различия, формируется новый аудиовизуальный строй[1]. В действительности, у Зиберберга мы обнаруживаем два значительных свойства, каковые мы пытались выделить в прочих случаях. Прежде всего, дизъюнкция звукового и визуального элементов отчетливо предстает в фильме *«Королевский повар»*, и это — дизъюнкция между потоком речей повара и заброшенными пространствами, замками, хижинами, иногда — гравюрами. Или же в фильме *«Гитлер»* визуальное пространство имперской канцелярии пустеет, в то время как притаившиеся в углу дети заводят пластинку с речью Гитлера. Эта дизъюнкция имеет аспекты, характерные для стиля Зиберберга. Порою она представляет собой объективный разлад между говорящимся и видимым: фронтальная проекция и частое использование диапозитивов способствуют созданию такого визуального пространства, которое сам актер не видит, но с которым он просто ассоциируется, так и не становясь его частью и оказываясь сведенным к собственным речам и к нескольким аксессуарам (например, в фильме *«Гитлер»* показаны гигантская мебель и гигантских размеров телефон, тогда как карлик-слуга говорит о кальсонах хозяина). Порою же она предстает в виде субъективной диссоциации голоса и тела, и в этих случаях тело заменяется марионеткой или паяцем, сочетающимися с голосом актера или чтеца; либо же, как в *«Парсифале»*, playback в должной степени синхронизируется, но синхронизируется с телом, оста-

---

[1] Ср.: в особенности Bonnet Jean-Claude. «Trois cinéastes du texte», в: *«Cinématographe»*, no. 31, octobre 1977.

ющимся чужим для голоса, которому оно атрибуируется, в результате чего получается живая марионетка – тело девушки с голосом мужчины, или же два конкурирующих тела для одного и того же голоса[1]. Это означает, что целого здесь нет: режим «разорванности», или разделения на тело и голос формирует генезис образа, «не представимого в одном индивиде», это «призрак, разделенный в самом себе и притом не психологическим способом»[2]. Марионетка и чтец, тело и голос, составляют не целое и не индивида, но автомат. И автомат этот психологический в том смысле, что сущность его «психе» глубинным образом разделена, – хотя его никак невозможно станет называть психологическим, когда эта разделенность будет интерпретироваться как немашинное состояние индивида. Словно у Клейста или же как в японском театре душа творится из «механического движения» марионетки по мере того, как она присовокупляет к себе некий «внутренний голос». Но если можно сказать, что эта разделенность происходит «в себе», то невозможно утверждать, что она имеет место «для себя». Ибо, во-вторых, необходимо, чтобы чистый речевой акт, акт творческого фантазирования или придумывания легенды, отделился от всевозможной выговоренной информации (наиболее поразительным примером является герой фильма *«Карл Май»*, который сам становится легендой, когда проходит сквозь изобличения собственной лжи), – но также чтобы все визуальные данные организовались в виде наложенных друг на друга и непрерывно перемешиваемых пластов, с попеременным выходом на поверхность то одного, то другого, с отношениями ретроактивности, с подземными толчками, с погружениями, с обрушиванием, с полным разрушением, – когда из руин возникает речевой акт, возвышающийся по другую их сторону (таковы три слоя истории Германии, соответствующие трилогии – Людвиг, Карл Май, Гитлер; таково в каждом из фильмов наложение друг на друга диапозитивов, как пластов, последний из которых, «ледяной и безжизненный пейзаж», соответствует концу света). Создается впечатление, что миру необходимо расколоться и быть погребенным ради того, чтобы из руин воздвигся речевой акт. Нечто подобное мы видели у Штрауба и Дюрас: визуальный и звуковой элементы не воссоздают целого, но вступают в «иррациональные» отношения в соответствии с двумя асимметричными траекториями; аудиовизуальный образ – не целое, а «*слияние* в разорванности».

---

[1] О диссоциации, или дизъюнкции, ср. статьи Лардо, а также Комолли и Жере (Géré), посвященные фильму *«Гитлер»*, *«Cahiers du cinéma»*, no. 292, septembre 1978. Относительно определения фронтальной проекции и использования марионеток можно обратиться к текстам самого Зиберберга в: *«Syberberg»*, p. 52–65. Бонитцер в книге *«Le champ aveugle»* выводит целую концепцию сложного плана у Зиберберга.

[2] Ср. важную страницу самого Зиберберга в: *«Parsifal»*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

Но одной из наиболее оригинальных черт Зиберберга является то, что этот режиссер создает обширное информационное пространство, сложное, гетерогенное и анархичное, где соседствуют тривиальное и культурное, публичное и частное, историческое и анекдотическое, воображаемое и реальное, – и то со стороны речи – монологи, комментарии, знакомые или вспомогательные свидетельства; то со стороны зрения существующие или уже не существующие места, гравюры, планы и проекты, вид*е*ния и ясновидение, – причем все это равноправные элементы, формирующие сеть и вступающие в отношения, никогда не являющиеся отношениями причинно-следственной связи. Современный мир – тот, в котором информация заменяет природу. Жан-Пьер Удар называет это «медиаэффектом» Зиберберга[1]. И в этом заключается важнейший аспект творчества Зиберберга, поскольку дизъюнкция, отделенность визуального от звукового как раз имеют своей задачей выразить эту *сложность* информационного пространства. Именно эта сложность выходит за рамки психологического индивида, делая невозможным существование целого; это не поддающаяся гармонизации, «не представимая в одном индивиде» сложность, и репрезентацию свою она находит лишь в автомате. Своим врагом Зиберберг считает образ Гитлера: не индивида Гитлера, который уже не существует, но и не тотальность, которая могла бы произвести его согласно отношениям причинно-следственной связи. «Гитлер в нас» означает не только, что мы создали Гитлера в той же мере, в какой он создал нас, или же то, что потенциально всем нам присущи фашистские взгляды, – но еще и то, что Гитлер только и существует что с помощью средств информации, формирующих его образ в нас самих[2]. Нам скажут, что нацистский режим, война и концлагеря не были образами и что позиция Зиберберга не лишена двойственности. Но идея, которую Зиберберг настойчиво проводит, состоит в том, что *какой бы информация ни была, нет такой, которой под силу победить Гитлера*[3]. Как ни демонстрируй все эти документы, как ни выслушивай разнообразные свидетель-

---

[1] Oudart Jean-Pierre, *«Cahiers du cinéma»,* no. 294, novembre 1978, p. 7–9. Зиберберг зачастую подчеркивал свою концепцию «документов» и настаивал на необходимости создания всемирного видеохранилища (*«Syberberg»,* p. 34) ; он предлагает определять оригинальность кино по отношению не столько к Природе, сколько к информации (*«Parsifal»,* p. 160). И Сильвия Троза, и Ален Мениль утверждают неиерархический и не причинно-следственный характер информационной сети по Зибербергу (*«Cinématographe»,* no. 40, octobre 1978, p. 74, а также no. 78, mai 1982, p. 20).

[2] Ср. комментарии Данея, посвященные этому вопросу, в: *«La rampe»,* p. 110–111.

[3] Эта тема непрерывно присутствует у Зиберберга в его большом тексте об иррационализме, «L'art qui sauve de la misère allemande», в: *«Change»,* no. 37. Если все же в отношении Зиберберга к Гитлеру и присутствует некая двойственность, то наиболее точно выразил ее Жан-Клод Бьетт: из «несметного количества» избранных сведений Зиберберг предпочитает «преследование мертвых в ущерб преследованию живых», скорее, «остракизм, направленный против Малера», нежели «остракизм в отношении Шенберга» (*«Cahiers du cinéma»,* no. 305, novembre 1979, p. 47).

ства, надо признать, что информацию (сначала газету, потом радио, а впоследствии телевидение) делает всемогущей сама ее никчемность, ее радикальная неэффективность. Информация обыгрывает свою неэффективность, чтобы обосновать собственное могущество, которое и состоит в неэффективности и тем самым делает ее еще более опасной. Вот почему для победы над Гитлером или выворачивания образов наизнанку информацию следует преодолеть. И получается, что преодоление информации происходит сразу с двух сторон, когда задаются два вопроса: *каков ее источник и кто получатель*? Это также и два вопроса годаровской педагогики. Информатика не отвечает ни на один из них, поскольку источник информации не совпадает ни с самой информацией, ни с информируемым. Деградации информации до сих пор не произошло только потому, что сама информация является деградацией. Стало быть, необходимо преодолеть все типы выговоренной информации, чтобы извлечь из них чистый речевой акт, творческое фантазирование, предстающее в качестве изнанки господствующих мифов, расхожих речей и тех, кто их произносит, – и такой акт будет в состоянии создать миф вместо того чтобы извлекать из него выгоду или эксплуатировать его[1]. Кроме того, следует преодолевать всевозможные визуальные слои, воздвигая чистую информацию, способную возвыситься над обломками и пережить конец света, а значит, способную принять в свое видимое тело чистый речевой акт. В *«Парсифале»* первый аспект отсылает к грандиозному разуму Вагнера, наделившему речевой акт, выступающий как пение, его творческой функцией, – к могуществу мифа, использованному Людвигом, Карлом Маем и Гитлером смехотворно и извращенно. Другой аспект отсылает к Парсифалю, проходящему сквозь все визуальные пространства, которые также вышли из его безмерного разума; из последнего пространства конца света Парсифаль выходит раздвоенным, когда голова его сама разделяется, а «Парсифаль-девушка» не просто говорит искупительным голосом, но принимает его всем своим существом[2].

---

[1] О мифе как функции иррациональной игры воображения и конститутивных отношениях с неким народом ср.: *«L'art qui sauve...»* Зиберберг порицает Гитлера за то, что он похитил иррациональное у немецкого народа.

[2] Мишель Шьон анализирует парадокс playback'а в том виде, как он функционирует в *«Парсифале»*: цель синхронизации теперь не в том, чтобы *внушить веру*, поскольку тело с его мимикой «остается явно чуждым голосу, какой оно себе приписывает», то ли из-за того, что лицо девушки сочетается с мужским голосом, то ли потому, что и мужчина и девушка оба отстаивают свои права на этот голос. Следовательно, диссоциация слышимого голоса и видимого тела не преодолевается, а, наоборот, подтверждается и акцентуируется. «Какой прок в синхронизации?» – задает вопрос Мишель Шьон. Она относится к творческой функции мифа. Она превращает видимое тело не в нечто имитирующее испускание голоса, а в то, что является его абсолютным *рецептором* или получателем. «Благодаря синхронизации образ говорит звуку: перестань повсюду парить и приходи обитать во мне; тело раскрывается, чтобы принять голос». Ср.: «L'aveu». *«Cahiers du cinéma»*, no. 338, juillet 1982.

Иррациональный цикл визуального и звукового элементов соотнесен Зибербергом с информацией и ее преодолением. Искупление, искусство по ту сторону сознания, также является творчеством по ту сторону информации. Искупление приходит слишком поздно (здесь точка соприкосновения между Зибербергом и Висконти), оно падает как снег на голову, когда информация уже овладела речевыми актами, а Гитлер захватил миф или иррациональное немецкого народа[1]. Но «слишком поздно» – лишь негативная форма, это признак образа-времени, такого, в котором время показывает стратиграфию пространства и дает возможность услышать присущее речевому акту фантазирование. Жизнь, даже выживание кино зависят от его внутренней борьбы с информатикой. На борьбу с ней необходимо направить преодолевающий ее вопрос о ее источнике и получателе, голову Вагнера как духовный автомат, пару Парсифалей как автомат психический[2].

2

Остается подвести итог формированию этого образа-времени в современном кино и обозначить новые знаки, которые он имеет или с которыми сопряжен. Между образом-движением и образом-временем существует масса переходных оттенков, почти неощутимых или даже смешанных. При этом невозможно сказать, что один из них важнее, прекраснее или глубже другого. Можно лишь утверждать, что образ-движение не дает нам образа-времени. Тем не менее он дает нам множество сопряженных с ним вещей. С одной стороны, образ-движение составляет время в его эмпирической форме, поток времени: последовательность настоящих согласно внешним отношениям между «до» и «после», когда получается, что прошлое – это прежнее настоящее, а будущее – грядущее настоящее. Результатом не слишком глубокого размышления может быть вывод, что кине-

---

[1] Вопрос об искуплении проходит красной нитью через всю книгу Зиберберга о *«Парсифале»*, и располагается он по двум осям: источник и получатель (большая голова Вагнера и пара Парсифалей), визуальный и звуковой элементы («головные пейзажи» и духовный речевой акт). Но пара Парсифалей точно так же, как и остальное, тотальности не формирует: искупление приходит слишком поздно, «мир умер, и остался лишь ледяной безжизненный пейзаж (интервью в: *«Cinématographe»*, no. 78, p. 13–15).

[2] В философии именно это сделал Реймон Рюйе в книге *«La cybernétique et l'origine de l'information»*, Flammarion. Учитывая эволюцию автомата, он ставит вопрос об источнике и получателе информации, а также создает понятие «кадрирователя», определенным образом связанного с проблемами кинематографического кадрирования.

матографический образ всегда располагается в настоящем времени. Но эта идея, будучи усвоенной в готовом виде, является пагубной для какого бы то ни было понимания кино, и вину за эту ошибку несет не столько образ-движение, сколько чересчур поспешная рефлексия. Ведь, с другой стороны, образ-движение уже вызывает некий образ *времени*, отличающийся от него избыточностью либо недостаточностью и располагающийся поверх или ниже настоящего как эмпирического потока: тут время уже не измеряется посредством движения, но само задает ритм или меру движения (метафизическая репрезентация). И ритм этот, в свою очередь, имеет два аспекта, рассмотренных нами в предыдущем томе: это минимальная единица времени как интервала движения либо тотальность времени как максимум движения во вселенной. Утонченное и возвышенное... Однако же выходит, что и в первом, и во втором аспекте время отличается от движения лишь как его косвенная репрезентация. Время как поток истекает из образа-движения или из последовательных планов. Но время как единица или тотальность зависит от монтажа, соотносящего его опять же с движением или с последовательностью планов. Вот почему образ-движение в своих основах сопряжен с косвенной репрезентацией времени и не дает нам его непосредственной репрезентации, т. е. образа-времени. В таких случаях единственная непосредственная репрезентация времени может быть в музыке. Но в современном кинематографе, напротив, образ-время уже не является ни эмпирическим, ни метафизическим, но «трансцендентальным», в том смысле, какой это слово имеет у Канта: время «сходит с петель» и предстает в чистом состоянии[1]. Образ-время имеет в виду не отсутствие движения (хотя зачастую подразумевает его разреженность), но перевернутость субординации; уже не время подчинено движению, а движение подчиняется времени. Уже не время истекает из движения, из его нормы и из его исправленных аберраций, а движение как *ложное, аберрирующее движение* теперь зависит от времени. Образ-время стал непосредственным, тогда как время обнаружило новые аспекты, а движение стало аберрирующим по сути, а не случайным образом, — монтаж обрел новый смысл, и в послевоенный период сложился так называемый новый кинематограф. Сколь бы тесными ни были его взаимосвязи с классическим кинематографом, современное кино ставит вопрос: какие новые силы воздействуют на образ и какие новые знаки заполняют экран?

---

[1] Пол Шрадер говорил о «трансцендентальном стиле» у некоторых кинорежиссеров. Но он употребляет это слово для того, чтобы обозначить вторжение трансцендентного в том виде, как, по его мнению, оно встречается у Одзу, Дрейера или Брессона (*«Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer»*, выдержки в: *«Cahiers du cinéma»*, no. 286, mars 1978). Следовательно, это слово употребляется не в кантианском смысле, в котором, наоборот, трансцендентальное и метафизическое, или трансцендентное, противопоставлены.

Первым фактором здесь выступает разрыв сенсомоторной связи. Ибо коль скоро образ-движение соотносился с собственным интервалом, он формировал образ-действие: последний, в самом широком смысле, включал воспринятое движение (перцепция, ситуация), импринтинг (эмоция и сам интервал), а также выполненное движение (действие в собственном смысле слова или реакция). Стало быть, сенсомоторная цепь была единством движения и его интервала, спецификацией образа-движения или образа-действия par excellence. Было неуместным говорить о нарративном кино, соответствующем этому первому моменту, ибо повествование проистекает из сенсомоторной схемы, а не наоборот. Но как раз тем, что поставило под сомнение этот кинематограф действия в послевоенный период, стал разрыв самой сенсомоторной схемы: увеличение количества ситуаций, на которые больше невозможно реагировать, количества сред, с которыми можно поддерживать лишь алеаторные отношения, каких угодно пустых или разрозненных пространств, заменяющих квалифицированную протяженность. И вот, в противоположность требованиям образа-движения, ситуации уже не продлеваются в действии или реакции. Это чисто оптические или звуковые ситуации, и персонаж, попавший в них, не знает, как отвечать, – это «охладевшие» пространства, в которых он перестает переживать и действовать; он обращается в бегство, начинает бесцельные прогулки, маятникообразные движения, – при смутном безразличии к тому, что с ним происходит, и нерешительности относительно того, что ему следует предпринять. Но то, что он утратил в сфере действия или реакции, он компенсирует прозорливостью: он ВИДИТ, и в итоге проблемой зрителя становится «что следует в образе разглядеть?» (а уже не «что мы увидим в следующем образе?»). Ситуация уже не продлевается в действие через посредство эмоций. Она отрезана от всех своих продолжений, теперь она имеет смысл лишь сама по себе, ибо она абсорбировала все свои аффективные интенсивности и активные экстенсивности. Это уже не сенсомоторная, а чисто оптическая и звуковая ситуация, где ясновидящий заменил действователя; этакое «описание»... Мы называем опсигнумами и сонсигнумами тип образов, неожиданно появившихся после войны, внешние причины которых можно перечислить (действие поставлено под сомнение; изобилие опустошенных, разрозненных и «охладевших» пространств), – но образы эти были вызваны к жизни и внутренним импульсом возрождающегося кино, воссоздающего собственные условия; таковы неореализм, новая волна, новое американское кино. Итак, если верно, что сенсомоторная ситуация главенствовала над косвенной репрезентацией времени, как следствия образа-движения, – то чисто оптическая или чисто звуковая ситуация открывается в сторону непосредственного образа-времени. Образ-время – это коррелят опсигнума и сонсигну-

ма. Никогда он не представал нагляднее, нежели у режиссера, предвосхитившего современное кино еще в довоенные годы и в немых фильмах, – у Одзу: опсигнумы, опустевшие или бессвязные пространства, открываются в сторону натюрмортов как чистой формы времени. Вместо «моторной ситуации – косвенного представления времени» мы получаем «опсигнум или сонсигнум – непосредственное представление времени».

Но раз чисто оптические и звуковые образы уже не продлеваются в действие, с чем они могут выстраиваться в цепь? Хотелось бы ответить: с образами-воспоминаниями или с образами-грезами. Тем не менее одни из них все еще вписываются в сенсомоторную ситуацию, в которой довольствуются заполнением интервала, непрерывно его удлиняя и растягивая; в прошлом они улавливают стародавнее настоящее, и тем самым имеют отношение к эмпирическому потоку времени, хотя и то и дело вводят в него локальные ретроградации (flashback как психологическая память). Другие же, образы-грезы, скорее затрагивают целое: сенсомоторную ситуацию они проецируют до бесконечности, то обеспечивая непрестанную метаморфозу ситуации, то заменяя действие персонажей движением мира. Но мы тем самым не выходим за пределы косвенной репрезентации, хотя и приближаемся к вратам времени в некоторых необычайных случаях, относящихся уже к современному кино (к примеру, flashback как откровение времени, совершающего бифуркацию и освобождающегося, у Манкевича, – или же движение мира как сцепление чистого описания и танца в американской музыкальной комедии). Как бы там ни было, даже в этих случаях образ-воспоминание или образ-греза – мнемосигнум или ониросигнум – преодолеваются: дело здесь в том, что сами по себе эти образы являются виртуальными и выстраиваются в цепь с актуальным оптическим и звуковым образом (описание), но еще и, в свою очередь, непрестанно и до бесконечности актуализируются (в том числе одни в других). А вот для того, чтобы возник образ-время, наоборот, необходимо, чтобы актуальный образ вступил в отношения с *собственным* виртуальным образом как таковым; необходимо, чтобы чистое описание как отправная точка раздвоилось, «повторилось, началось снова, совершило бифуркацию или впало в противоречие по отношению к самому себе». Необходимо, чтобы сформировался двугранный образ, – одновременно и взаимный, и актуальный, и виртуальный. Теперь мы находимся уже не в ситуации соотношения актуального образа с другими виртуальными образами (воспоминаниями или грезами), которые с этих пор, в свою очередь, актуализуются, что все еще можно назвать выстраиванием в цепь. Мы попали в ситуацию, когда имеется и актуальный образ, *и* его собственный виртуальный образ, в результате чего получается уже не нанизывание в одну цепь реального вместе с воображаемым, но *неразличи-*

мость того и другого при постоянном взаимообмене. По сравнению с опсигнумом это можно назвать прогрессом: мы видели, как кристалл (гиалосигнум) обеспечивает раздвоение описания и способствует взаимообмену в образе, ставшем двойным, – обмену между актуальным и виртуальным, между прозрачным и тусклым, между зародышем и средой[1]. Возвышаясь до неразличимости реального и воображаемого, кристаллические знаки выходят за рамки всяческой психологии воспоминаний и мечтаний, равно как и любой физики действия. И в кристалле мы видим уже не эмпирическое течение времени как последовательность настоящих и не косвенную репрезентацию времени как интервал или целое, но его прямую репрезентацию, его формообразующее раздвоение на преходящее настоящее и непреходящее прошлое, строгую современность настоящего прошлому, каким оно будет, – и прошлого настоящему, каким оно было. В кристалле возникает время «собственной персоной», и оно непрерывно возобновляет собственное раздвоение, которому не суждено завершиться, поскольку незаметный взаимообмен вновь и вновь проводится и воспроизводится. Непосредственный образ-время, или трансцендентальная форма времени, есть то, что мы видим в кристалле; что же касается гиалосигнумов, кристаллических знаков, то они должны считаться зеркалами или зародышами времени.

Отсюда возникают хроносигнумы, отмечающие различные способы репрезентации непосредственного образа-времени. Первый касается *порядка времени*: этот порядок не имеет отношения к последовательности, а также не совпадает с интервалом или целым в косвенной репрезентации. Он касается внутренних отношений времени, взятого в топологической или квантовой форме. Кроме того, первый хроносигнум выступает в двух обличьях: порою он представляет собой сосуществование всех полотнищ прошлого – при топологическом преобразовании этих слоев – и преодоление психологической памяти по направлению к памяти-миру (этот знак можно назвать полотнищем, аспектом или *гранью*). Порою же это одновременность острий настоящего, когда такие острия нарушают какую бы то ни было экстериорную последовательность и осуществляют квантовые скачки между раздвоенными настоящими из прошлого, будущего и самого настоящего (этот знак мы называем острием, или ударением). Теперь мы имеем дело уже не с невыделимым различием между реальным и воображаемым, которое было характерно для образа-кристалла, а с неразрешимыми альтернативами выбора между полотнищами прошлого или же с «необъяснимыми» различиями между остриями

---

[1] Точнее говоря, образы-кристаллы отсылают к кристаллическим состояниям (мы выделили четыре состояния), тогда как кристаллические знаки, или гиалосигнумы, – к свойствам (три аспекта взаимообмена).

настоящего, теперь имеющими отношение к непосредственному образу-времени. Здесь задействовано уже не реальное и воображаемое, а истинное и ложное. И по аналогии с тем, как реальное и воображаемое становились невыделимыми в весьма точно указанных условиях образа, теперь уже истинное и ложное становятся неразрешимыми или необъяснимыми: невозможное получается из возможного, а прошлое не обязательно истинно. Это новая логика, изобрести которую так же важно, как только что представленную нами новую психологию. Нам показалось, что Рене дальше всех продвинулся в исследовании сосуществующих полотнищ прошлого, а Роб-Грийе – в понимании одновременных острий настоящего: отсюда парадокс с фильмом *«Прошлым летом в Мариенбаде»*, который причастен обеим системам. Но, как бы там ни было, образ-время возник посредством прямой или трансцендентальной репрезентации, как новый элемент послевоенного кино, и мэтром образа-времени стал Уэллс...

Существует еще одна разновидность хроносигнума, на этот раз формирующего *время как серию*: сами по себе «до» и «после» теперь относятся не к экстериорной эмпирической последовательности, но к внутреннему качеству того, что претерпевает становление во времени. На самом деле становление можно определить как нечто преобразующее эмпирическую последовательность в серию: шквал серий... Серия же представляет собой последовательность образов, однако таких, которые сами по себе стремятся к пределу, ориентирующему и вдохновляющему первую последовательность («до»), но дающему импульс другой последовательности, организованной в виде серии и, в свою очередь, стремящейся к другому пределу («после»). Стало быть, «до» и «после» – это уже не последовательные детерминации течения времени, но две грани некоей потенции, или возведения этой потенции в более высокую степень. Непосредственный образ-время предстает здесь не в порядке сосуществований или одновременностей, а в становлении, как потенциализация, как серия потенций. Следовательно, свойством этой второй разновидности хроносигнума, генесигнума, является еще и постановка под сомнение понятия истины; ведь ложное перестает быть просто мнимостью или даже ложью, достигая такой потенции становления, которая образует серии или степени, пересекает пороги, оперирует метаморфозами и на всем своем протяжении разрабатывает акт легенды, акт фантазирования. По ту сторону истинного и ложного становление делается потенцией ложного. В этом смысле генесигнумам свойственны разнообразные фигуры. Иногда, как у Уэллса, персонажи формируют серии как соответствующее количество степеней «воли к власти», благодаря которой мир превращается как бы в сказку. Порою же персонаж сам пересекает предел и становится другим посредством акта фантазирования, соотносящего его с каким-

либо народом из прошлого или грядущего: мы видели, в силу какого парадокса такое кино было названо «киноправдой», тогда как фактически оно поставило под сомнение все модели истинного; и существует два наложенных друг на друга становления, ибо и автор, и его персонаж делаются другими (как у Перро, воспринимающего такого персонажа как «заступника», или же у Руша, стремящегося стать негром, тогда как негр, его персонаж, хочет стать белым, но иным, несимметричным способом). Возможно, здесь вопрос о становлении и внутреннем изменении автора, о его становлении другим ставится наиболее остро (так было уже у Уэллса). Зачастую же происходит третье: персонажи сами по себе «стушевываются», а автор исчезает: остаются лишь повадки тела, телесные позы, которые формируют серии, – и гестус связывает эти элементы как предел. Это кинематограф тела, порвавший с сенсомоторной схемой в тем большей степени, что действие оказалось заменено в нем позой, а предполагаемая истинной сенсомоторная цепь – творящим легенду или фантазирующим гестусом. Наконец, бывают случаи, когда серии, их пределы и преобразования, а также степени их потенциальности, могут касаться каких угодно отношений в образе: персонажей, состояний персонажа, позиций режиссера, телесных поз, но также и цвета, эстетических жанров, психологических способностей, политической власти, логических или же метафизических категорий. Всякая последовательность образов формирует некую серию в той мере, в какой она тяготеет к категории, в которой отражается, причем переход от одной категории к другой обусловливает изменение потенции. Эти простейшие вещи обычно говорят о музыке Булеза, но их можно сказать и о кинематографе Годара: где все выстроено в серии, там установлен обобщенный сериализм. Можно даже назвать категорией все, что выступает в функции предела между двумя сериями, отгороженными с обеих сторон, и тогда «до» и «после» будут составлять две грани предела (персонаж, гестус, слово, цвет могут стать категорией или жанром с того момента, как они начнут отвечать условиям рефлексии). Если организация серий, как правило, происходит в горизонтальном порядке, как в фильме *«Спасайся, кто может»*, где в серии выстраиваются воображаемое, страх, торговля и музыка, то может случиться так, что предел или категория, в которых серия отражается, сами сформируют иную серию высшего порядка, а стало быть, надстроенную над первой: таковы категория живописи в *«Страсти»* или же музыки в *«Имени: Кармен»*. Тут мы имеем дело с вертикальной конструкцией серий, тяготеющей к сосуществованию или одновременности, а тем самым – к объединению с одной из двух разновидностей хроносигнумов.

Так называемый классический образ следует анализировать по двум осям. Эти две оси – координаты мозга: с одной стороны, обра-

зы выстраиваются в цепь или продлевают друг друга согласно законам ассоциации, смежности, подобия, контраста или противопоставления; с другой же стороны, ассоциированные образы интериоризуются в некоем целом как концепте (интеграция), а это целое, в свою очередь, непрестанно экстериоризуется в ассоциируемых или продлеваемых образах (дифференциация). Поэтому целое оставалось открытым или изменяющимся, и в то же время любое множество образов всегда изымалось из более обширного множества. Таков был двойственный аспект образа-движения, определяющий закадровое пространство: с одной стороны, образ-движение сообщался с неким экстериорным, с другой – выражал изменяющееся целое. Движение в своей продлеваемости представляло собой непосредственную данность, а изменяющееся целое, т. е. время, служило косвенной или опосредованной репрезентацией движения. Но непрестанно происходили циркуляция движения и времени, интериоризация их в целом, экстериоризация в образе, окружности или спирали, каковые и формировали модель Истинного как тотализацию для кинематографа не в меньшей степени, чем для философии. Эта модель вдохновляла режиссеров на создание ноосигнумов классического образа, и неизбежно были две разновидности таких ноосигнумов. Согласно первой из них, образы выстраивались в цепь с промежутками в виде рациональных купюр и в таких условиях формировали продлеваемый мир: между двумя образами, или двумя последовательностями образов, предел как интервал понимается как окончание одной *или* начало другой последовательности, как последний образ первой или первый образ второй. Ноосигнумы другого типа отмечали интеграцию последовательностей в некоем целом (самосознание как внутренняя репрезентация), но также и дифференциацию целого по продлеваемым последовательностям (вера во внешний мир). И, как при первом, так и при втором типе ноосигнума, целое непрестанно изменялось, тогда как образы двигались. Тем самым время как мера движения обеспечивало функционирование обобщенной системы соизмеримости в этой двойной форме интервала и целого. Таким был блеск классического образа.

Современный образ устанавливает царство «несоизмеримостей» или иррациональных купюр; это означает, что купюра уже не является частью ни первого, ни второго образа, ни первой, ни второй последовательности, которые она отделяет друг от друга и отграничивает. Как раз при этом условии последовательность, или секвенция, становится серией в том смысле, какой мы только что проанализировали. Интервал освобождается, а зазор становится нередуцируемым и обретает собственное значение. Первый вывод из этого состоит в том, что образы теперь не выстраиваются в цепь через рациональные купюры, но заново нанизываются в цепь через купюры иррациональ-

ные. В качестве примеров мы приводили серии из Годара, – но они встречаются и у самых разнообразных режиссеров, к примеру, у Рене (момент, вокруг которого все вращается и к которому все возвращается в фильме *«Люблю тебя... Люблю»*, представляет собой типичную иррациональную купюру). Под нанизыванием в цепь заново следует понимать не вторичное выстраивание образов, иногда добавляющееся к первичному, но оригинальный и специфический способ создания цепи или, скорее, особую связь между образами, цепи не составляющими. Уже неуместно вести речь о реальном или возможном продлевании, способном сформировать внешний мир; мы перестали в это верить, и образ оказался отрезанным от внешнего мира. Но интериоризация или интеграция, в целом как самосознание все же не исчезла: нанизывание в цепь заново происходит путем дробления – идет ли речь о построении серий у Годара или же о преобразовании полотнищ у Рене (дробление с выстраиванием кусков в цепь заново). Поэтому мысль как потенция, которая существовала не всегда, рождается из внешнего, более отдаленного, нежели любой внешний мир, – и, как потенция, которая еще не существует, сталкивается с неким внутренним, с немыслимым или с не помысленным, более глубоким, нежели любой мир внутренний. Следовательно (во-вторых), уже не существует движения ни интериоризационного, ни экстериоризационного, ни интеграционного, ни дифференциационного, – но имеется лишь столкновение между внешним и внутренним, независимое от дистанции, этой мысли за пределами самой себя и этого немыслимого в мысли. Таковы невоскрешаемое у Уэллса, неразрешимое у Рене, необъяснимое у Роб-Грийе, несоизмеримое у Годара, непримиримое у Штраубов, невозможное у Маргерит Дюрас, иррациональное у Зиберберга. Мозг утратил свои Евклидовы координаты и теперь испускает иные знаки. И действительно, ноосигнумами непосредственного образа-времени являются иррациональная купюра между не выстроенными в цепь (но всегда заново в нее нанизываемыми) образами, а также абсолютный контакт между не поддающимися тотализации и асимметричными внешним и внутренним. Мы переходим от одного из них к другому, поскольку внешнее и внутреннее представляют собой две грани предела как иррациональной купюры и поскольку последняя, уже не принадлежа ни к одной из последовательностей, предстает в виде автономного внешнего, которое обязательным образом задает себе некое внутреннее.

Предел или зазор, иррациональная купюра, отчетливее всего проходят между визуальным и звуковым образами. Это явление имеет в виду некоторые новшества и изменения. Необходимо, чтобы звуковой элемент, вместо того чтобы играть роль компонента визуального образа, сам стал образом; следовательно, необходимо создание звукового кадрирования, где купюра проходит между двумя типами кад-

рирования – звуковым и визуальным; стало быть, даже если закадровое пространство фактически сохраняется, необходимо, чтобы оно утратило всю свою «юридическую потенцию», поскольку визуальный образ уже не продлевается за пределы собственного кадра, а вступает в особые отношения с образом звуковым, также кадрированным (зазор между двумя типами кадрирования заменяет закадровое пространство); необходимо, чтобы voice off также исчез, так как за кадром никого нет, – но имеются два сталкивающихся геавтономных образа, голосовой и зрительный, каждый сам по себе и в собственном кадре. Может случиться и так, что два типа образов будут соприкасаться или объединяться, но произойдет это, очевидно, не посредством flashback'а, предполагающего, будто голос (более или менее off) в состоянии воскресить то, что визуальный образ возвращает нам: современное кино убило flashback, равно как и voice off, и закадровое пространство. Оно смогло обрести полноправный звуковой образ, лишь навязав его диссоциацию с образом визуальным, дизъюнкцию, которую не следует устранять; это иррациональная купюра между визуальным и звуковым образами. Тем не менее между ними существуют и отношения, несобственно-прямые или несоизмеримые, ибо несоизмеримость обозначает новую разновидность отношений, а не их отсутствие. И вот звуковой образ кадрирует некую массу или непрерывность, из которой он собирается извлечь чистый речевой акт, т. е. акт мифотворчества или фантазирования, создающий событие, «монтирующий» событие в воздухе и сам возносящийся в духовном восхождении. А образ визуальный, со своей стороны, кадрирует какое-угодно-пространство, пространство пустое или разрозненное, которое наделяется новым смыслом, ибо погребает событие под стратиграфическими слоями и опускает его под землю, словно каждый раз открываемый заново подземный огонь. Стало быть, визуальный образ никогда не сможет показать то, что высказывает образ звуковой. Например, у Маргерит Дюрас изначальный бал так и не воскреснет с помощью flashback'а, и каждая разновидность образа не будет тотализована. Тем не менее между ними возникнут отношения, стыки, или контакт. И контакт этот не будет зависеть от дистанции между внешним, где возносится ввысь речевой акт, и внутренним, где событие погребает себя под землей: такова взаимодополнительность между звуковым образом – речевым актом как творческим фантазированием, и образом визуальным – стратиграфическими или археологическими захоронениями. И между ними – иррациональная купюра, но такая, что формирует не поддающиеся гармонизации, нетотализуемые отношения, сломанное кольцо их стыка, асимметричные грани их контакта. Это непрестанное нанизывание в цепь заново. Речь достигает собственного предела, отделяющего ее от визуального элемента; визуальный же элемент достигает своего пре-

дела, отделяющего его от элемента звукового. В итоге каждый элемент, добравшись до собственного предела, отделяющего его от другого элемента, тем самым обнаруживает общий предел, соотносящий их между собой в несоизмеримых отношениях иррациональной купюры, лицевой стороны и изнанки, внешнего и внутреннего. Эти новые знаки называются лектосигнумами и свидетельствуют о последнем аспекте непосредственного образа-времени, об общем пределе: визуальный образ, ставший стратиграфическим, сам по себе становится тем более читабельным, чем более автономным и творческим делается речевой акт. Нельзя сказать, что в классическом кино лектосигнумов не было, но в немом кино они встречались тогда, когда приходилось прочитывать сам речевой акт, а на первой стадии звукового кино они способствовали прочтению визуального образа, являясь лишь его компонентами. На пути от классического кинематографа к современному, от образа-движения к образу-времени, сменились не только хроносигнумы, но и ноосигнумы и лектосигнумы: ведь уже было сказано, что переходные случаи от одного режима к другому всегда можно приумножать, а их нередуцируемые различия – дополнять оттенками.

3

Пользу теоретических книг по вопросам кино часто ставят под сомнение (особенно теперь, ибо эпоха не благоприятствует). Годар любит напоминать о том, что когда будущие режиссеры новой волны писали, они писали не *о* кино, они не создавали никаких теорий, а просто таков был их способ создавать фильмы. Думается, это замечание не демонстрирует большого понимания того, что называется теорией. Ибо теория также творится, и не в меньшей степени, нежели ее объект. Для большинства людей философия – это то, что не «создается», а предсуществует в готовом виде на заранее изготовленных небесах. А ведь на деле-то философская теория сама по себе представляет собой практику, в той же мере, что и ее объект. Она не более абстрактна, чем ее объект. И это практика концептов, о которой следует выносить суждение в зависимости от других практик, на которые она накладывается. Теория кино – это теория не «о» кино, но о концептах, вызванных кино к жизни, – и сами они вступают в отношения с другими концептами, соответствующими иным практикам, причем практика концептов не обладает никакими привилегиями по сравнению с другими практиками, а ее предмет – по сравнению с другими предметами. На уровне взаимопроникновения множества практик и возникают вещи, сущности, образы, концепты, все разновид-

ности событий. Теория кино направлена не на кино, а на его концепты, являющиеся не менее практичными, влиятельными и действительными, нежели само кино. Великие кинорежиссеры подобны великим живописцам или великим музыкантам: именно они лучше всего говорят о том, что создают. Но, говоря, они становятся иными, они превращаются в философов или теоретиков – даже Хоукс, не любивший теорий, даже Годар, притворяющийся, будто он презирает теории. Концепты кино в самом кино не даны. И все-таки это концепты кино, а не теории *о* кино. Всегда приходит час, полуденной или полночный, когда вопрос «что такое кино?» превращается в другой: «что такое философия?» Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику. Ибо никакой детерминации, ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика), ни рефлексивной, недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино.

Глоссарий
Кино-1

Образ-движение: ацентрированное множество переменных элементов, действующих друг на друга и взаимодействующих между собой.

Центр образа: расстояние между воспринятым движением и движением осуществленным, действием и реакцией (интервал).

Образ-перцепция: множество элементов, воздействующих на центр и варьирующих по отношению к нему.

Образ-действие: реакция центра на множество.

Образ-переживание: то, что находится в промежутке между действием и реакцией; то, что абсорбирует внешнее действие и реагирует изнутри.

Образ-перцепция (вещь)

Дицисигнум: термин, созданный Пирсом для обозначения прежде всего обобщенного предложения. Здесь применен в связи с конкретным случаем «несобственно-прямой речи» (Пазолини). Это перцепция *в рамках* другой перцепции. Это статус перцепции твердой – геометрической и физической.

Ревма: не путать с пирсовской «ремой» (слово). Это перцепция того, что проходит сквозь кадр или струится. Это текучий статус перцепции как таковой.

Грамма (энграмма или фотограмма): не путать с фотографией. Это генетический элемент образа-перцепции, и как таковой он неотделим от определенных видов динамики (обездвиживание, вибрация, мерцание, зацикливание, повтор, ускорение, замедление и т. п.). Связана с газообразным статусом молекулярного восприятия.

Образ-переживание (качество или возможность)

Икона: термин, использовавшийся Пирсом для обозначения знака, отсылающего к своему объекту при помощи внутренних свойств (подобие). Здесь употребляется для обозначения аффекта как чего-то *выраженного* на лице или же его эквиваленте.

Квалисигнум (или потисигнум): термин, созданный Пирсом для обозначения качества, которое само является знаком. Здесь используется для обозначения аффекта как чего-то выраженного (или проявленного) в *«каком-угодно-пространстве»*. «Какое-угодно-пространство» представляет собой либо пространство опустошенное, либо пространство, согласованность частей которого не является неподвижной или фиксированной.

Дивидуальное: то, что не является ни неделимым, ни делимым, но делится (или объединяется), меняя собственную природу. Это статус сущности, то есть того, что выражено в выражении.

Образ-импульс (энергия)

Симптом: обозначает качества или потенции в их соотношении с изначальным миром (определяемым через импульсы).

Фетиш: кусок реальной среды, выхваченный при помощи импульса и соответствующий изначальному миру.

Образ-действие (сила или поступок)

Синсигнум (или охватывающее): соответствует пирсовскому термину «sinsigne». Множество качеств и возможностей в том виде, как они актуализованы в каком-либо положении вещей, тем самым образуя *реальную среду* вокруг некоего центра, или же ситуацию по отношению к какому-либо субъекту: спираль.

Бином: всевозможные формы поединков, составляющие действия одного или нескольких субъектов в реальной среде.

Запечатление (импринтинг): внутренняя связь между ситуацией и действием.

Индекс: термин, использовавшийся Пирсом для обозначения знака, который отсылает к своему объекту через связь, заключающуюся в факте. Здесь применяется для обозначения действия (или последствия действия) с ситуацией, которая заранее не дана, но лишь выводится, или же с ситуацией, которая остается двусмысленной и обратимой. В этом смысле различают *индексы нехватки* и *индексы двусмысленности*: эллипсис и эллипс.

Вектор (или мировая линия): ломаная линия, соединяющая сингулярные точки или примечательные моменты при максимуме их интенсивности. Векториальное пространство отличается от пространства охватывающего.

Трансформируемый образ (рефлексия)

Фигура: знак, который вместо того, чтобы отсылать к собственному объекту, отражает в нем иной объект (*сценографический* или *пластический образ*), либо отражает собственный объект, но инвертируя его (*инвертированный образ*), либо просто отражает собственный объект (*дискурсивный образ*).

Ментальный образ (отношение)

Ярлык: обозначает естественные отношения, то есть аспекты, при которых образы связываются привычкой, способствующей тому, что одни из них принимают за другие. *Снятие ярлыка* – образ, вырванный из среды его естественных отношений.

Символ: термин, используемый Пирсом для обозначения знака, отсылающего к своему объекту в силу некоего закона. Здесь употребляется для обозначения основы *абстрактных отношений*, то есть сравнения термов, производящегося независимо от их естественных отношений.

Опсигнум и сонсигнум: чистый оптическо-звуковой образ, нарушающий сенсомоторные связи, выходящий за пределы каких бы то ни было отношений и уже не выражаемый в терминах движения, но открывающийся непосредственно времени.

Глоссарий
Кино-2

Хроносигнум (точка или полотно): образ, в котором время перестает быть подчиненным движению и проявляется само по себе.

Кристаллический образ, или гилосигнум: слияние виртуальных и актуальных образов, когда они перестают быть различимыми.

Обра-грёза, или онейросигнум: образ, в котором движение мира замещает действие.

Лектосигнум: визуальный образ, который одновременно должен быть и «читаемым» и видимым.

Ноосигнум: образ, который преодолевает себя в направлении того, что может быть только помыслено.

Опсигнум: образ, нарушающий сенсомоторную схему, в котором видимое уже больше не превращается в действие.

Индекс режиссеров

Эта книга историей кино не является, и многие режиссеры, в том числе и крупнейшие, в ней даже не упоминаются. Некоторые мастера кино зачастую попали в индекс по причине простого упоминания их имени в связи с общим контекстом. Зато мы выделили все случаи, когда целиком проанализировано творчество, или, по меньшей мере, важная его часть.

Жиль Делёз

Кино

Перевод с французского *Бориса Скуратова*

Редактор – О. *Аронсон*
Художник – А. *Бондаренко*
Корректор – Г. *Асланянц*
Компьютерная верстка – М. *Гришина*

Подписано в печать 28.06.2004.
Формат издания 60×90 1/16.
Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.
Бумага для ВХИ. Тираж 2000 экз. Заказ № 357.

ООО «Издательство Ад Маргинем»
113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7,
тел./факс: 951-93-60, e-mail: ad-marg@rinet.ru

ИД № 06255 от 12.11.2001

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
на ФГУИПП «Уральский рабочий»
620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.
http://www.uralprint.ru
e-mail: book@uralprint.ru

Книги издательства “**Ад Маргинем**”
и литературу других издательств
по философии, филологии,
истории и культурологии
Вы можете приобрести
в книжном магазине
по адресу:
1-й Новокузнецкий
пер. д. 5/7
(проезд до станций
метро «Павелецкая»
или «Новокузнецкая»)



INÉM

Gilles Deleuze

